9
1

adysław Broniewski ·
wrzyniec Żuławski ·
zy Harasymowicz · Je-
Zawieyski · Leszek
ktorowicz · Aniela Łem-
ka · Arnold Słucki · Po-
a Eskimosów · Zdzi-
sław Najder

twórczość

PAŹDZIERNIK - LISTOPAD 1951

twórczość

PAŹDZIERNIK – LISTOPAD 1957 ROK

10/11

twórczość

ROK XIII PAŹDZIERNIK – LISTOPAD 1957 NR 10/11

SPIS TREŚCI

Władysław Broniewski

POLE PRZEZ ŚCIANĘ CISZA OCIEMNIAŁY

str. 7

Wawrzyniec Żuławski

SKALNE LATO

str. 9

Jerzy Harasymowicz

JARZĘBINOBRANIE GÓRY SKALISTE
KONGOKROWA POLE MAKOWE

str. 40

Jerzy Zawieyski

NAD KSIĄŻKAMI W ROKU 1956

str. 45

Leszek Elektorowicz

BANIA KOT CHMURA

str. 59

Aniela Łempicka

O FANTASTYCE „WESELA"

str. 61

Arnold Słucki

SZAGALEWO

str. 86

Andrzej Stawar

LITERATURA PIĘKNA A PIŚMIENNICTWO

str. 89

POEZJA ESKIMOSÓW

(przełożył Zbigniew Stolarek)

str. 96

Zdzisław Najder

RECEPTY I LOGIKA

str. 104

Walter Muschg

ZAGŁADA LITERATURY NIEMIECKIEJ
(przełożył *Roman Karst*)

str. 113

Polemiki

ODPOWIEDŹ LEFÈBVRE'OWI — *Jean Suret-Canale*

str. 133

Książka miesiąca

Andrzej Kijowski

DIABLI NADALI CZYLI O NOWEJ POWIEŚCI ANDRZEJEWSKIEGO

str. 145

Wśród książek

NIEWIERNY TOMASZ I ŚWIAT — *Anna Kamieńska*

str. 153

DWA TOMIKI POETYCKIE — *Anna Kamieńska*

str. 156

DEBIUT WIESŁAWA RUSTECKIEGO — *Arnold Słucki*

str. 159

WIELKA PRZYGODA CODZIENNOŚCI — *Jan Prokop*

str. 161

POWIEŚĆ O GENERACJI „KOLUMBÓW" — *Janusz Sławiński*

str. 164

NOWA FANTASTYKA — *Michał Głowiński*

str. 169

„SŁOŃ" A TEORIA LITERATURY I SPRAWA POLSKA — *Jan Józef Lipski*

str. 177

POWRÓT DO MEDYTACJI — *Stefania Podhorska-Okołów*

str. 180

BALZAK NA SZCZEBLU POWIATU — *Aleksander Jackiewicz*

str. 182

„ŚWIADEK W KRAJU KAFKI" — *Marian Brandys*

str. 183

„RÓŻOWE I CZARNE" — *Janusz Sławiński*

str. 185

KSIĄŻKA O PIOTRZE MICHAŁOWSKIM — *Joanna Guze*

str. 190

KLAUS MANN I JEGO „MEFISTO" — *Marceli Ranicki*
str. 192

„RODZEŃSTWO OPPERMANN" — *Marceli Ranicki*
str. 195

Na widnokręgu

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
str. 200

CZY IBL MUSI BYĆ UPIOREM? — *Zdzisław Najder*
str. 204

ROK TEATRALNEJ PÓŁAUTONOMII — *Stefan Treugutt*
str. 209

BIUROKRACJA RUSZYŁA DO ATAKU — *Wojciech Natanson*
str. 214

„KROPIWNIKI" — *Jan Wyka*
str. 218

WALISZEWSKI — *zh*
str. 220

POCZUCIE KIERUNKU — *ab*
str. 222

Noty
str. 232

Korespondencja
str. 243

Książki nadesłane
str. 245

REDAKTOR NACZELNY:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wydawca: Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa"
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Foksal 16, tel. 6-52-21, 6-46-30, 6-46-21
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—. Prenumerata kwartalna zł 30.—, półroczna zł 60.—
Zamówienia i przedpłaty przyjmują wszystkie Urzędy Pocztowe i listonosze.
nformacji w sprawie prenumeraty opłacanej w kraju za zleceniem wysyłki za granicę udziela raz zamówienia przyjmuje Oddział Wydawnictw Zagranicznych przy „Ruchu". Sekcja Eksportu — Warszawa, Aleje Jerozolimskie 119, tel. 8-05-05.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 6187/c z dnia 11.10.57 r.
Nakład 6005. Druk ukończono w listopadzie 1957 r. B-73

Władysław Broniewski

POLE

Topole, topole, topole
i zryte rowami pole,
koń gniady, kopyta do góry,
topole, topole i chmury,
i przybłąkała się wierzba,
w chustce kraciastej baba przeszła,
potem szły dęby, olchy,
dalej i dalej,
i szli żołnierze polscy,
poumierali.

PRZEZ ŚCIANĘ

List piszę z bardzo daleka,
z sąsiedniego pokoju,
zza ściany, za którą czeka
tyle trwogi i niepokoju.

Piszę do Ciebie przez ścianę
i choćby świat miał się walić,
te słowa — parciane, słomiane —
jak na kliszy pragnę utrwalić.

Że — domek, że kot, że pies,
i tyle było szczęścia wszędzie,
że — czemu? — ach! trzeba łez,
że bez nich się nie obejdzie.

Z tego domu mnie wzięli gwałtem
— to wspólna męka! —
I tego wiersza kształt ten
Tobie zawdzięczam.

CISZA

— Powiedz mi, jak ci na imię?
— Cisza.
— Powtórz, bom nie dosłyszał?
— Cisza.
— Czy to ty chodzisz po chrząstkich gałązkach
wiosną?
czy o tobie słowik kląska,
gdy trawy rosną?
— Ja jestem cisza, milcz, dumny.
— Zabiorę ciebie do trumny.

OCIEMNIAŁY

— Pokaż mi drzewo.
— Jestem niewidomy.
— Gdzie jest prawo i lewo?
— Jestem niewidomy.
— Gdzie jest światło i ciemność?
— Jestem niewidomy.
— Powiedz mi! Jestem jasnowidzem!
Czy trzeba kochać?! — Tak. Widzę.

Władysław Broniewski

Wawrzyniec Żuławski

SKALNE LATO

1. RZECZ O DUCHACH

Ci z czytelników, którym zdarzyło się kiedyś uciec z dusznej, zakurzonej, pełnej letniego kurzu Warszawy i znaleźć się nazajutrz w świeży czerwcowy poranek w Zakopanem — zrozumieją od razu nastrój, w jakim się znajdowałem. Zrozumieją tym lepiej, gdy dodam, że miałem wówczas lat tylko dziewiętnaście, a przed sobą perspektywę długich, trzymiesięcznych wakacji uniwersyteckich.

Stałem na pustym peronie zakopiańskiego dworca i patrzyłem w stronę gór. W Warszawie zostawiłem upalne lato — tu przywitała mnie późna górska wiosna, pełna zapachu ziół i kwiatów. Od gór tchnęło surowe, rześkie powietrze, nasycone chłodem topniejących śniegów tatrzańskich. Było słonecznie, cicho i pusto. Na dworcu ani żywej duszy, lecz dalej, wokół — iluż znajomych! Stary Giewont, trochę efekciarsko kokietujący swą sylwetką śpiącego rycerza, straszący co lękliwszych „ceprów" ogromem białawych wapiennych urwisk północnej ściany, z tyłu kopuły Czerwonych Wierchów, gdzieniegdzie przykryte jeszcze płatami śniegu, na lewo Kasprowy, nie zakuty jeszcze wówczas w uciążliwe łańcuchy kolejki linowej, a dalej — to już „prawdziwe" góry: wysokie Tatry. Wyniosła Świnica, smukła piramida Kościelca, baszty Kozich Wierchów, Granaty, Buczynowe, rozłożyste cielsko Koszystej... Ile jeszcze śniegu po żlebach! No cóż — 25 czerwca, tatrzańskie lato dopiero się rozpocznie.

Na Koszystej kończy się widoczna z Zakopanego panorama Tatr, ale godzinę temu — jeszcze z okna pociągu — mogłem powitać innych znajomych, tych zza czechosłowackiej granicy. Gierlach, Świstowy, Jaworowe, a przede wszystkim Lodowy — ten najbardziej z dala rzucający się w oczy szczyt tatrzański. Jego poziome, zaśnieżone półki, upodabniające go nieco do Everestu, widoczne są ponoć niekiedy i z Krakowa. Jakżeż niedawno to było — zaledwie dwa miesiące temu! — gdy na śnieżnych urwiskach Lodowego zdobywałem swe ostrogi wysokogórskie, wprowadzające mnie do szczupłej garstki taternickich „asów"...

Z poczuciem całkowitej beztroski rozpoczynałem swoje skalne lato. Cóż z tego, że na cały zamierzony pobyt posiadałem dwadzieścia złotych w kie-

szeni? Takimi drobiazgami nikt z nas się wtedy nie przejmował. Nie było wprawdzie obozów „sportowych", „wyczynowych" czy innych, Klub Wysokogórski nie łożył wielotysięcznych dotacji, uważając zapewne, że wspinaczka przynosi pożytek samemu wspinającemu się, a nie organizacji alpinistycznej — nie było też kursów szkoleniowych, na których „w ramach pracy społecznej" można by w charakterze instruktora zarobić na dostatnie życie. Za to za dwadzieścia złotych można było kupić całą furę — oczywiście niezbyt wybrednej — żywności: kasz, makaronów, cukru, boczku, słoniny, herbaty, cebuli, suszonych jarzyn. Ciepły, puchowy śpiwór zapewniał wygodny nocleg w kadżej tatrzańskiej kolebie. A zresztą w Roztoce, u zacnej, kochanej pani Grabowskiej, „mamy" wszystkich taterników, kredyt był stale otwarty. Na powrotną drogę także pożyczała — cóż zresztą miała robić, nieszczęsna? — a potem się jakoś po trochu z Warszawy odsyłało. Jak widać — nie miałem więc zbytnich powodów do zmartwień.

Nim minęło południe, zapasy zostały skompletowane, ale byłoby to złą wróżbą dla mego sezonu taternickiego, gdybym go nie rozpoczął od spotkania z przewodnikiem, Józkiem Krzeptowskim, przyjacielem i towarzyszem wielu wypraw górskich. Józka nie trudno odnaleźć w Zakopanem — dużo trudniej zgubić, zwłaszcza gdy się do tego wcale nie ma ochoty. Toteż Zakopane,, Kościeliska, Krzeptówki widziały nas tego dnia w wielu miejscach, gdy wałęsaliśmy się do późnej nocy, trzymając się za ramiona, gadając, śpiewając, odwiedzając różnych góralskich znajomych i przyjaciół.

Nazajutrz rano rozsiadłem się w autobusie idącym do Morskiego Oka. W owych czasach nie kursowały jeszcze na tej trasie autobusy państwowe; wprowadzono je na krótko przed wojną. W roku 1935 — oprócz taksówek — jeździły do Roztoki i Morskiego Oka niewielkie odkryte autobusiki prywatne. Nie było też ustalonego rozkładu jazdy. Gdy uzbierało się kilku, czasem kilkunastu pasażerów i kierowca uznał, że kurs będzie już dostatecznie opłacalny — następował odjazd. Ponieważ większość kierowców, a zarazem właścicieli tych autobusów, byli to zakopiańscy koledzy szkolni moich braci — korzystałem z jakże dogodnego dla mnie przywileju przejazdów. Dzięki temu stosunkowo niewiele razy zdarzało mi się pędzić z ciężkim worem pieszym szlakiem przez Waksmundzką Polanę do Roztoki, co było normalnym znojnym chlebem moich — nawet zamożniejszych ode mnie — kolegów taterników.

Pomimo że poprzednią noc spędziłem w pociągu (oczywiście na siedząco, w trzeciej klasie — sypialnym pierwszy raz w życiu jechałem chyba po wojnie), a ostatnią gdzieś na sianie u Józka na Krzeptówkach — gdy tylko autobus ruszył, poczułem się wypoczęty i pełen sił. Ranek znów był słoneczny, krystaliczne powietrze górskiej wiosny odczuwało się w sposób całkowicie realny i dotykalny, na kształt czegoś, co się da pić i łykać jak orzeźwiający płyn. Wreszcie samo zbliżanie się do gór wprowadza mnie zawsze w stan jakiegoś radosnego podniecenia; pod tym względem nie zmieniłem się chyba w ciągu tych długich lat.

Właściwie dopiero w autobusie zacząłem snuć pierwsze konkretne plany. Plany były zresztą zupełnie proste. Jestem teraz sam — koledzy i towarzysze z liny poczną się zjeżdżać za kilka dni. Góry są jeszcze puste, pogoda piękna. Cóż można uczynić lepszego, jak pójść do jakiejś słonecznej i dzikiej doliny

atrzańskiej, posiedzieć w niej samotnie, odpocząć, rozluźnić się, wyrzucić siebie, wyparować wszystkie pozostałości miejskiego życia, wszystko, co v nas tkwi z drobnych, nieważnych spraw nizin? Wybieram Litworową, jedną mych najbardziej ulubionych dolin. Wymarsz? — jeszcze dzisiaj.

Autobus mija Capowski Las, Suchą Wodę, wspina się serpentynami od Zazadniej na Wierch Poroniec. W owych czasach szosa do Morskiego Oka yła daleko bardziej widokowa niż obecnie, a już od Wierch Porońca niemal o chwila odsłaniał się wgląd we wnętrze Doliny Białej Wody z otaczającymi ą szczytami: Gierlachem, Batyżowieckiemi, Młynarzem... Cóż — przez te dwadzieścia parę lat lasy urosły znacznie, tworząc gęsty, zielony tunel, odzielający wędrowca od górskiej panoramy.

Przy Wodogrzmotach wyskakuję z autobusu, zbiegam ścieżką w dół, za hwilę jestem na zalanej słońcem roztockiej polanie i wkraczam do schroiska. W pustej jadalni zastaję tylko Jurka Grabowskiego, młodszego brata dzierżawcy schroniska, inż. Romana Grabowskiego. To wzorowo prowadzone chronisko, które do dziś z wdzięcznością wspomina każdy przedwojenny urysta, obsługiwane było właściwie w całości przez rodzinę Grabowskich rzy niewielkiej ilości pomocnic i podkuchennych. Jurek zawiadywał bufeem, opiekował się gośćmi, wyznaczał miejsca noclegowe, Roman pomagał u, ale przede wszystkim załatwiał wszystkie sprawy urzędowe w Zakoanem i Krakowie, a ponadto zaopatrywał schronisko w żywność, wożąc ą sam z Zakopanego furką zaprzężoną w konia o imieniu Kuba. Ów Kuba ył to rumak ognisty o manierach wysoce niesympatycznych. Gdy tylko znajlował się poza swą zagrodą i zoczył jakiegoś turystę — natychmiast pędził a nim, szczypiąc go zębami gdzie popadło. W pogoni za umykającym turystą potrafił się zapędzić aż na schody werandy. Baliśmy się go wszyscy jak gnia.*

Duszą schroniska była pani Stanisława Grabowska, matka obu braci. Prowadziła kuchnię, całe gospodarstwo, miała pieczę nad wszystkim. Ta robna, szczupła starsza pani, pełna dobroci i życzliwości dla każdego, miała rzy tym tyle energii, że jej kierowniczy autorytet uznawali wszyscy — Roman, i wysoki, barczysty Jurek, i mąż, czarujący starszy pan, który także otrafił nieraz stanąć za bufetem, a ponadto prowadził buchalterię schroniska. Autorytet ten szanowali nawet dość niesforni z natury taternicy. Czyż nogło być zresztą inaczej? — traktowała nas po trosze jak swoje dzieci: była urowa, wymagająca, ale jednocześnie czuła, opiekuńcza — miała wielkie, la każdego z nas szeroko otwarte serce.

W tym czasie byłem jeszcze młodym taternikiem i dosyć świeżym członkiem „roztockiej rodziny". Z rodziną Grabowskich nie byłem jeszcze tak żyty , z Romanem i Jurkiem byłem na „pan". Dopiero właśnie w ciągu ata 1935 nasza przyjaźń została przypieczętowana i przetrwała do chwili becnej, choć dzielą nas od siebie tysiące kilometrów przestrzeni.

Wróćmy jednak do opowiadania.

— Przyjechał pan sam? — zapytał mnie Jurek po serdecznym przywitaniu.

— Sam. Na razie sam. Za trzy dni przyjeżdża Orenburg, po pierwszym

* Obawy nie były nieuzasadnione: w dwa lub trzy lata później zabił kopnięciem w głowę tarszego pana Grabowskiego, ojca Romana i Jerzego.

Zdziś i Lux, potem Róża, Maciek Zajączkowski i cała reszta warszawskiej paczki.

— Świetnie. A zatem przyjechał pan forpocztą?

— Nie... autobusem — odpowiedziałem, zadowolony ze swego wątpliwego dowcipu.

Jurek spojrzał na mnie zdumiony i prędko zaproponował, żebym coś zjadł lub wypił. Zamówiłem mleko, bo to było najtańsze. Duża szklanka wyśmienitego gorącego mleka kosztowała ze zniżką bodaj 15 groszy. Trzeba tu dodać, że członkowie Klubu Wysokogórskiego mieli przed wojną w schroniskach specjalne, większe niż inni członkowie PTT, zniżki na noclegach, a ponadto ulgi w cenach posiłków.

Mile się gawędzi z Jurkiem, ale muszę pamiętać, że jeszcze dziś chcę dojść do Litworowej Doliny, to znaczy — mam przed sobą około czterech godzin marszu. Zaczynam się przepakowywać. Jurek pokazuje mi najnowszą inwestycję schroniskową: duże, zamykane szafki na przechowywanie rzeczy. Innowacja bardzo wygodna dla taterników, gdyż Roztoka stanowiła wówczas najlepszy punkt wyjściowy w Tatry, zwłaszcza słowackie. Toteż schronisko w Roztoce traktowali taternicy jako swą stałą bazę: instalowali się na całe lato wraz ze sprzętem, żywnością, zapasową bielizną itd. i stąd dokonywali kilkudniowych lub dłuższych wypadów z odpowiednią porcją żywności do poszczególnych dolin. Więcej nawet — krótszych wspinaczek w otoczeniu Morskiego Oka czy Pięciu Stawów, takich, jak Żabi Koń, Mnich czy Zamarła — dokonywano z wyjściem i powrotem do Roztoki. Tak ustalony tryb wymagał ciągłego zostawiania rzeczy pod opieką gospodarzy Roztoki. Szafki rozwiązywały tę trudność. Natychmiast zająłem dla siebie szafkę nr 1, która służyła mi stale aż do wybuchu wojny (liny i haki np. zostawiałem tam na cały rok). Umieściłem w niej swój dobytek, zabierając tylko śpiwór, maszynkę, trochę ubrań i żywność na trzy dni.

Jurek był ostatnim człowiekiem na trasie mych najbliższych paru dni, a Roztoka — ostatnim zamieszkałym osiedlem. Gdy wąską kładką przeprawiłem się na drugi brzeg Białej Wody — zostałem sam i miałem pozostać samotny aż do końca tej wycieczki.

Dotarłszy do krańca Polany Białej Wody począłem się wznosić w górę stokami Szerokiej Jaworzyńskiej, starą myśliwską ścieżką. Normalna dolinna droga, zniszczona przez wielką powódź lipcową 1934 roku, była w tym czasie zbyt niewygodna. Z górnej ścieżki odsłaniał się widok na wnętrze doliny, a także na jej boczną odnogę — Dolinę Żabich Stawów Białczańskich. Tę ostatnią zakryły wkrótce groźne spaszty Młynarza, dominującego w tej części doliny. Wspaniale wyglądało stąd zwłaszcza urwisko dwuwierzchołkowej turni Małego Młynarza. Ściana ta interesowała mnie już od zeszłego roku. Jest duża — ma ze trzysta metrów wysokości — rozległa, a co najważniejsze, nie dotknięta jeszcze stopą ludzką. Jedna to już z ostatnich wielkich ścian tatrzańskich, która dotąd pozostała dziewicza. Może by spróbować ją zdobyć? Wygląda wprawdzie odstraszająco, ale cóż można wiedzieć, póki się samemu nie „ugryzie". Spróbować zawsze warto. Oczywiście trzeba by ją atakować we dwójkę z jakimś doskonałym wspinaczem, wytrawnym, doświadczonym towarzyszem.

Samotnie maszeruje się zazwyczaj dosyć szybko. Już mijam górny kraniec

olany pod Żabiem, widzę w dole, nad potokiem nie istniejący dziś szałas, uż wkraczam w głęboki las i niebawem łączę się z normalną drogą, biegącą z dołu, z Roztoki. Jeszcze pół godziny wędrówki i Polana pod Wysoką dsłania się tak raptownie, jakby opadła nagle jakaś niewidzialna kurtyna. yle razy byłem tam już przedtem i znów zatkał mi oddech w piersi widok a tę słoneczną górską halę, otoczoną łańcuchem potężnych szczytów: Młyarza, Rysów, Wysokiej, Ganku, Rumanowego, Gierlachu, Świstowego... Ostra karpa Młynarza zdaje się zwisać tuż nad głową, przysiągłbyś, że któregoś nia zwali się na dachy szałasów pasterskich, rozrzuconych po obu stronach otoku. Dalej, za Młynarzem, a raczej za ową skarpą zwaną Nawiesistą Turią, wokół Polany pod Wysoką widnieją doliny wiszące, wpadające stromymi cianami Stawiarskimi, rozmieszczone na kształt lóż w jakimś gigantycznym eatrze. Oto na prawo najwyższa z lóż, blisko czterysta metrów ponad Polanę wzniesiona Dolina Czeska, wciśnięta pomiędzy stoki Młynarza, Wysokiej Ganku. Oto na wprost nisko rozsiadła się Dolina Kacza — szeroka, reprezentacyjna loża królewska, a z tyłu nad ną, wciśnięta poza Zasłonistą Turnię ała lóżka straży przybocznej: górne piętro Kaczej. Na lewo, oddzielona od Kaczej grzbietem Hrubej Turni — loża Doliny Świstowej, a jeszcze bardziej lewo — już trochę z tyłu — Dolina Równienek.

Szałasy na Polanie są jeszcze puste. Wypasający tu przez lato juhasi z Jurowa przygonią swoje krowy dopiero w początkach lipca, gdy trawa będzie już ostatecznie wyrośnięta i soczysta. Obecnie dolina ta, jak i całe Tatry słowackie, należy do czechosłowackiego Tatrzańskiego Parku Narodowego, na terenie którego wszelki wypas jest surowo zabroniony. Opuszczone od lat szałasy pozawalały się i dziś spotykamy tylko ich resztki. Wtedy jednakże Polana tętniła bujnym życiem pasterskim, a w głównym szałasie, jedynym po prawej stronie potoku, paliło się stale potężne ognisko. W szałasie tym sypiali po społu juhasi i taternicy, którzy miejsce to uważali za swą wysuniętą „bazę wypadową". Za to roślinność na Polanie nigdy nie była tak bujna, jak teraz.

Postój na Polanie trwał krótko. Godzina jest późna i trzeba ruszać dalej. Zagłębiam się w wysoki, stary bór, obrastający próg Doliny Kaczej, by wydrzyć się z niego w pobliżu wspaniałej Kaczej Siklawy, spadającej z grzmotem poprzez Ścianę Stawiarską.

Mimo zbliżającego się zmierzchu na skraju Kaczej Doliny muszę się zatrzymać, by choć przez chwilę popatrzeć na monumentalny trójząb szczytów Ganku, Rumanowego i Żłobistego, opadających do doliny siedmiuset- i ośmiusetmetrowymi urwiskami, czy na ściany grzebienia, biegnącego od Zachodnich Żelaznych Wrót, poprzez Śnieżne Kopy, wschodni szczyt Żelaznych Wrót, Smarły, Kaczy, Batyżowiecki, aż do cofniętego w tył Zadniego Gierlachu. Nasyciwszy się nieco widokiem włożyłem znów plecak na siebie, skręciłem w lewo wzdłuż Litworowego Potoku i pomaszerowałem poprzez rozległe skalisto-trawiaste bule podnóża Litworowej Doliny. Nim dotarłem na najwyższe piętro doliny — było już prawie zupełnie ciemno.

Do tej chwili samotność była źródłem jeszcze jednej dodatkowej przyjemności dnia górskiego, teraz — zaczęła mi ona nieco ciążyć. Trudno powiedzieć, na czym to polega. Miałem przecież świadomość całkowitego bezpieczeństwa. Dzikich zwierząt, które by mogły zagrażać człowiekowi, w Ta-

trach nie ma, tym bardziej nie groziło mi nic od ludzi. Drogę miałem przed sobą już niedaleką i dobrze mi znaną, więc jakkolwiek niewyraźna perć gubiła się w ciemnościach, nie mogło być mowy o zbłądzeniu. Oczywiście — nie muszę dodawać — nie jestem ani przesądny, ani szczególnie lękliwy, ani nie wierzę w „duchy". A jednak — co tu ukrywać — człowiek jest widać stworzeniem towarzyskim i samotnie w górach, w nocy, czuje się trochę nieswojo. Osobliwy patos samotności dobry jest w dzień, przy jasno świecącym słonku, ale teraz myśl, że najbliżsi ludzie są oddaleni ode mnie o cztery godziny marszu — wcale nie dodawała mi ducha.

Gdy, mimo woli coraz bardziej przyśpieszając kroku, dotarłem do łączki, na której znajduje się koleba, o kilka kroków od Litworowego Stawu — zrzuciłem plecak i natychmiast, po omacku, zacząłem zbierać suche drzewo na opał (było go tam wówczas sporo; dziś nad Litworowym Stawem jest dość trudno znaleźć luźne, suche gałęzie korówki, nałamane przez potoki lub wiosenne roztopy). W kilka chwil zapłonęło ognisko, a wraz z nim powróciło do równowagi zachwiane poczucie bezpieczeństwa. Dziwne, niemal magiczne jest oddziaływanie ogniska w nocy, w górach. Ten niewielki krąg światła, który wokół rozsiewa, w jednej chwili rozprasza wszystkie uroki nocy, rozprasza ów nieokreślony lęk przed ciemnością, w której nie wiadomo co się kryje. To znaczy — rozum człowieka cywilizowanego wie z całą pewnością, że w ciemności tej nie kryje się nic złowrogiego, ale w każdym z nas tkwi potężny kawał pradawnego dzikusa, skrępowanego na codzień więzami cywilizacji współczesnego życia. Tu, wysoko w górach, w warunkach bytowania, które nie różnią się wiele od życia epoki jaskiniowej, dzikus wyzwala się i bierze górę, wraz ze swymi ciemnymi instynktami i odczuwaniami. Nasze cywilizowane „ja" zostawiamy w Warszawie, a w najlepszym razie w ostatnim schronisku. Tak jest w istocie i nie ma się czego wstydzić. Może dlatego pobyt w górach, w owych prymitywnych warunkach, stanowi tak potężne odprężenie psychiczne, może dlatego alpinizm i turystyka wysokogórska uchodzi nie bez racji za „sport intelektualistów". Dla człowieka, który pracuje intelektem, którego umysł pozostaje przez cały rok w stanie silnego napięcia i skupienia nad sprawami kultury, wiedzy, postępu, cywilizacji, górując całkowicie nad resztkami owego drugiego, barbarzyńskiego „ja" — dla człowieka takiego jest czymś w rodzaju orzeźwiającej kąpieli życie sprowadzone do najprostszych problemów bytu: do zaspokojenia głodu i zapewnienia sobie względnie suchego i ciepłego miejsca dla spędzenia nocy! I wtedy ten przerafinowany intelektualista może sobie pozwolić na wyswobodzenie owych pokładów dzikości, na luksus spontanicznej wrażliwości odczuwania, nawet na luksus pierwotnych, pogańskich wierzeń i strachów, z których normalnie by się wyśmiewał. Czyż godzinę temu, siedząc nad Zielonym Stawem w Kaczej Dolinie, ja — urodzony sceptyk — nie westchnąłem z mimowolnym żalem, że nie przyszedłem tam dwa dni wcześniej, w noc świętojańską, kiedy pojawia się zaczarowana kaczka i składa złote jajo? „Romantyk jestem — trochę panteista..." — mógłby ktoś powiedzieć o mnie za Słowackim. Być może — ale to chyba nie wina mych niedostatków światopoglądowych. To raczej wina uroku czerwcowej nocy tatrzańskiej, wina nieba roziskrzonego gwiazdami, na tle którego rysują się czarne sylwetki szczytów, wina odległego szumu wodospadu i łagodnego plusku jeziora.

Wybacz dygresję, drogi Czytelniku. Będę w przyszłości starał się ich unikać. echciej tylko uwierzyć, iż bez względu na to, czy jesteś lekarzem, czy inżynierem, kompozytorem czy doktorem filozofii — gdy spojrzysz z ciemności ocy górskiej na płonące ognisko, na czerwonawy odblask, który drga na obliskich głazach, ręczę, że odczujesz to samo, co ja wtedy. Odczujesz, że Twój dom, Twoje bezpieczne schronienie przed wszystkim, czym mogłaby i grozić przyroda lub Twoja własna wyobraźnia.

Ale ogień już dogasa. Czas schronić się do wnętrza koleby. Litworowa oleba, to ogromny, pęknięty na dwoje głaz, oparty jedną krawędzią o mniejze bloki skalne i tworzący dzięki temu płaski okap, wzniesiony skośnie nad owierzchnią łączki, na której się znaduje. Wnętrze jest obszerne, choć sufit wisa trochę za nisko. W każdym razie cztery lub pięć osób mogłoby się omieścić wygodnie. Będąc sam, zażywam rozkoszy dowolnego układania się rozprzestrzeniania, co w kolebie zazwyczaj nie jest takie proste. Umieszczam owę w pobliżu „okienka" i otworu wejściowego, włażę w śpiwór i zasyam w rozkosznym cieple stygnącego ogniska.

Gdy nie pali się już ogień, góry obejmują znów we władanie „złe moce". yhające na biednego barbarzyńcę, śpiącego pod włazem koleby. Budzą mnie kieś głosy. W szumie wodospadu słyszę wyraźnie przeciągłe, jękliwe wonie, monotonne zawodzenie człowieka wzywającego ratunku. Chwilami rywa się ono, potem odzywa się znowu. Próbuję liczyć, czy wołanie następuje sześć razy na minutę.* Nie zgadza się. Któż jednak zaręczy, że wołający na górskie przepisy ratunkowe? Wyskakuję z koleby, idę w kierunku głosu, rzyczę, świecę latarką. Wołanie umilkło na dłuższy czas, by znów wybuchąć z rozpaczliwą siłą. I nagle — gdy już odszedłem paręset kroków od oleby — uświadomiłem sobie, że padłem ofiarą złudzenia. To po prostu iatr wyprawia harce w wodospadzie, naśladując ludzkie głosy. O, znowu ę odzywa...

Mózg pracuje normalnie i przywołuje do porządku rozognioną wyobraźnię. ic takiego! — tyle razy już dawniej słyszałem podobne głosy... Ale wracając do koleby czuję nieprzyjemny dreszczyk w plecach. To zapewne z nocego chłodu. Zły na siebie, lokuję się z powrotem w śpiworze.

Nim zdążyłem się zdrzemnąć — nowe strachy. W zupełnej ciszy panującej na wnątrz koleby słyszę kroki. Ktoś idzie wzdłuż stawu w górskich, podkutych butach. Nie ma głupich! Słyszałem to już dziesiątki razy. Gdy leciutki iaterek marszczy wodę stawu, falki odbijają się kolejno o głazy zaokrąglonego zwykle brzegu. Daje to efekt do złudzenia przypominający zbliżające ę kroki. Zresztą któż by to mógł iść o tej porze? Najbliżsi ludzie są przecież cztery godziny drogi!

A jeśli ktoś rzeczywiście zaplątał się tu od strony Rohatki czy Polskiego rzebienia? Jeśli wołanie od strony wodospadu, spływającego ze Zmarłego awu w Dolinie Świstowej nie było złudzeniem? Jeśli ten turysta zgubił ewyraźną perć, wzywał nadaremnie pomocy, a potem udało mu się zejść trawy Doliny Litworowej i teraz kroczy nad stawem? Całość zaczyna się

* Jest to międzynarodowy górski sygnał wezwania na pomoc. Ratownicy odpowiadają gnałem (akustycznym lub optycznym) trzy razy na minutę, na znak, że pomoc nadodzi.

układać w pozornie logiczny zespół faktów. Realność sytuacji usuwa natychmiast lęk. Trzeba się zaopiekować zbłąkanym wędrowcem.

Znów wychodzę przed kolebę, znów wołam, krzyczę, sygnalizuję latarką. Oczywiście bez rezultatu. Wracam do śpiwora. Kroki rozbrzmiewają po chwili, potem jękliwe nawoływanie w wodospadzie, potem znowu kroki, ale tym razem strasznie blisko, tuż przed kolebą. Wyskakuję do otworu wejściowego i szybko się cofam...

Wstyd mi się po prostu przyznać... Tuż przed wyjazdem do Zakopanego wpadł mi w ręce zbiór nowel narciarsko-taternickich Rafała Malczewskiego, *Narkotyk gór*. Były to opowiadania niesamowite i makabryczne w stylu Edgara Poe, nad którymi — nie ujmując nic talentowi autora — miałem chwilami ochotę wzruszyć ramionami. Pełno w nich było tajemniczych, upiornych „turystów", znikających na zawołanie lub zjawiających się w pustej dolinie taterników, którzy poprzednio gdzieś się w pobliżu pozabijali. Powtarzam — wstyd się przyznać, ale teraz te nowele wróciły, ku mojej irytacji, z sugestywną wyrazistością, nie dając się odpędzić. Mimo głębokiego oburzenia na samego siebie nic mnie już teraz w tych opowiadaniach nie pobudzało do śmiechu!

Szczególnie utkwiło mi jedno z nich, najlepiej pasujące do mej aktualnej sytuacji. Pewien taternik nocuje samotnie w kolebie, w pobliżu ściany, na której zabił się jego przyjaciel i towarzysz. W pewnej chwili słyszy na zewnątrz kroki w podkutych butach, kroki są coraz bliższe, słychać je już przed samą kolebą, płachta zawieszona w otworze wejściowym drgnęła, uniosła się i ... Daję słowo, nie pamiętam, co się dalej stało, czy duch przyjaciela wszedł do środka, czy też kontentował się rozmową na odległość. Zresztą to mi było obojętne. Wystarczał mi najzupełniej ten zapamiętany fragment i gdy kroki odzywały się znowu, zbliżały, a potem urywały nagle — musiałem całą siłą woli zmuszać się do spokojnego leżenia w śpiworze i nieodwracania głowy w stronę wejściowego otworu.

Można się śmiać z tej sytuacji w jasny dzień lub gdy obok śpi towarzysz. W czasie samotnej nocy górskiej wcale to nie wydaje się śmieszne. Jeden z mych kolegów, taternik doświadczony, chłop zdrowy jak tur i bynajmniej nerwowo nie przewrażliwiony, nocował kiedyś samotnie w kolebie przy Żabich Stawach Mięguszowieckich, nasłuchawszy się przedtem, że tam „straszy" Wachter — taternik węgierski, który przed laty zabił się na pobliskim Żabim Koniu. Gdy obudziły go zbliżające się kroki, które zatrzymały się przed kolebą, i gdy w dodatku spadła mu na głowę poruszona wiatrem płachta wisząca na otworze wejściowym — zerwał się z niesamowitym rykiem, tłukąc po drodze głową w kamienny strop, i pognał po ciemku, na oślep, w kierunku schroniska przy Popradzkim Stawie, jakby go upiory ścigały.

Opowiadał to później wiele razy, śmiejąc się z samego siebie. Śmiałem się również, ale nie ręczę za to, co bym uczynił w podobnej sytuacji. Jeśli zaś chodzi o noc w Litworowej — młody i zdrowy organizm zawsze się w końcu upomina o swoje prawa. Niesamowite odgłosy dochodziły mnie jak przez mgłę... zasnąłem...

2. POCHWAŁA SAMOTNOŚCI

Światło dzienne odgania wszystkie strachy i niepokoje, zwłaszcza gdy anek jest słoneczny, ciepły i świeży. Wraca pogodny, beztroski nastrój, raca poczucie bezpieczeństwa — aż nieprawdopodobne się wydaje, że było no choć przez chwilę zachwiane. Wyłażę leniwie ze śpiwora, zrzucam z sie-ie wszystkie swetry, ubrania, biorę kąpiel w stawie, gotuję śniadanie, a po-em w spodenkach kąpielowych wyciągam się twarzą do słońca.

Mógłby ktoś zapytać, czy taka perspektywa bezczynnego dnia, i to bez możności zamienienia z kimkolwiek paru słów, nie jest po prostu nużąca? pewnością nie nudziłem się tam ani chwili. Oczywiście, bezczynnego leże-ia nie wytrzymałbym długo, ale gdy się po roku nieobecności przybędzie o dobrze sobie znajomej doliny — ileż tam jest do oglądania! Modrozielony taw, przykryty jeszcze u przeciwległego brzegu płatem topniejącego śniegu lodu. Rozkoszna łączka, rozciągająca się pomiędzy stawem a zwałem gła-ów, z których pierwszy u skraju kryje kolebę. Kępa lila dzwonków rosną-ych w pęknięciu skalnym nie rozkwitła jeszcze, ale wydaje się, że będzie ch w tym roku dużo. Jak wiele na tej łączce pachnących ziół i kwiatów. Rozrzucone wokół bloki skalne, głazy o tych samych niezmiennych w ciągu at i dziesięcioleci kształtach, głazy, które się wita jak starych, wiernych rzyjaciół.

A przy tym — czyż rzeczywiście jestem sam? Na płat śniegu pod ścianami Litworowego Szczytu wbiegło stadko kozic. Trzy dorosłe i dwoje małych oźląt. Małe są rozkoszne. Biegają, wpadają na siebie, przewracają — bawią ię jak dzieci. Zjeżdżają po śniegu na siedzeniach, wyprężając przed siebie rzednie kopytka. Stare pilnują ich jak niańki, przechadzając się dostojnym rokiem lub schodząc na stok obok śniegu, by szczypać trawę. Tuż koło nnie, może o dziesięć kroków, zza kamienia wynurzył się ostrożnie młody wistak. Gwizdnął przeraźliwie i znikł w skalnej szparze. Ale po jakimś zasie ciekawość przemogła. Wylazł znów na wierzch i stanął słupka, wypręża-ając swoje śmieszne, tłuste ciałko małego misia i świdrując mnie ciemnymi oczkami. Stał tak dłuższą chwilę — gdybym miał aparat fotograficzny, byłoby wspaniałe zdjęcie. Uciekł wreszcie, ale w ciągu dnia zjawiał się jeszcze kilkakrotnie.

W pewnej chwili słyszę jakiś dziwny hałas wewnątrz koleby. Czyżby znowu „duchy"? W biały dzień? Zaglądam. Widok jest niesamowity. Jedno z jabłek zostawionych w środku samo drga i trzepocze gwałtownie w powietrzu, w którymś kącie pod sufitem koleby. Gdy jednak spojrzeć uważniej — widać wyglądające spoza jabłka małe, świecące żarłocznie ślepka. To łasica. Ukradła jabłko, zataszczyła aż tutaj, ale teraz jabłko ani rusz nie chce się prześliznąć przez wąską szparę, choć łasiczka ciągnie ile sił zębami za ogonek. Rezygnuje wreszcie, jabłko stacza się z powrotem, a przez ułamek sekundy miga mi w półmroku szpary ostry, szpiczasty pyszczek i białe podgardle.

Dolina Litworowa uchodzi ku zachodowi w dół ku Dolinie Kaczej. Stamtąd właśnie wczoraj przyszedłem. Od wschodu wysoki próg, przez który bije siklawa, oddziela ją od Zmarłego Stawu — górnego piętra Doliny Świstowej. Stronę południową i południowo-wschodnią zagradzają ściany Litworowego i Wielickiego Szczytu. Mogę godzinami wpatrywać się w grzebień Litworo-

wych Turni, w urwiste kominy spadające z przełączek, w rysy, rynny, skośne zachody — i odkrywać wzrokiem nowe szlaki, które by można w przyszłości poprowadzić w tym silnie rozczłonkowanym terenie wysokogórskim. Obok, tuż na lewo, piękna płytowa ściana północno-zachodnia Wielickiego Szczytu.

Nie te ściany jednak przyciągają najsilniej mój wzrok. Gdy obrócę się w tył, ku północy, widzę niewielką, odosobnioną piramidę skalną Hrubej Turni. Opada ku dolinie niezbyt wysoką, ale nieprzystępną południową ścianą, uzbrojoną w dolnej części czerwonawymi dachówkami wielkich przewieszek. Na ścianie tej — dotąd nie zdobytej — przeżyłem przed niespełna rokiem jedną z najgroźniejszych mych przygód taternickich. Gdy patrzę znów na Hrubą Turnię, w umyśle mym rozwija się szereg obrazów ostrych i wyrazistych, jakby utrwalonych na taśmie filmowej:

Wyruszyliśmy wtedy we dwóch z mym bratem, Juliuszem. Jest to nasz pierwszy wspólny poważny, samodzielnie podjęty „problem" taternicki. W mej osiemnastoletniej głowie widzę już siebie jako zdobywcę tych odstraszających przewieszek. W parę chwil dochodzimy do stóp ściany.

Wytyczamy wzrokiem najlepszy — jak nam się wydało — szlak. Wiedzie on płytkim pionowym kominkiem czy też rysą, zamkniętą od góry potężnym okapem. Stąd trzeba trawersować skośnie w prawo w poprzek wielkich, płytowych dachówek i próbować się dostać do głębokiego komina. To będzie najcięższe — komin powinien już chyba jakoś „puścić".

Ruszam pierwszy terenem niezbyt trudnym, ale stromym i bardzo kruchym. Szybko wychodzę na długość liny. Brat dochodzi do mnie — asekurowałem go z ręki, nie zważając na to, że w razie szarpnięcia wyleciałbym prawdopodobnie z mych niepewnych stopni. Teraz Juliusz obejmuje prowadzenie. Wspina się powoli, gdyż dalszy odcinek rysy jest dużo trudniejszy i ciągle kruchy, a zresztą brat jest ode mnie starszy i o wiele ostrożniejszy. Zatrzymuje się po kilkunastu metrach, pod przewieszkami, i przygotowuje się do zaasekurowania mnie. Stanowisko ma bardzo niewygodne: ledwie stoi na jakichś trawkach, usiłuje więc wbić hak asekuracyjny. W kruchym terenie nie jest to takie proste — gdzie nie wbije, hak wyłazi szarpnięty ręką. Wreszcie znajduje odpowiednie miejsce, bije zaciekle. Patrzę na zegarek. Trwa to już prawie godzinę. Niecierpliwię się, z całą nieprzezornością mego wieku krzyczę, by już dał spokój z tym hakiem, ale brat z uporem robi swoje. Wreszcie daje sygnał, że mogę iść.

Szybko, niedbale wspinam się w górę i dochodzę do stanowiska brata. Mijając go — gdyż pójdę teraz znowu jako pierwszy — zauważam, że jedno z włókien naszej liny jest nadcięte w odległości kilku metrów ode mnie. Prawdopodobnie szkodę tę wyrządził jakiś kamień, których kilka spadło w czasie naszej dotychczasowej wspinaczki. Nie komunikując nawet o tym bratu ruszam do ataku na kluczową partię naszej drogi.

Wznoszę się kilka metrów w skos w prawo i wychodzę na owe dachówki. Są to rzeczywiście wielkie, rudawej barwy płyty skalne, długości kilkunastu metrów, szerokości kilku, a grubości ponad półtora, ułożone na podobieństwo bardzo spadzistego dachu. Powierzchnia każdej warstwy płyt jest zbyt stroma, by się na niej utrzymać, a grubość warstwy tworzy pas przewieszonych skał, oddzielających ten dach od następnego pięterka dachu.

Przy pomocy nie tyle mikroskopijnych chwytów i stopni, ile tarcia mego ała o szorstką powierzchnię płyt, przesuwam się parę metrów w prawo. alej nie idzie. Trzeba spróbować wyjrzeć ponad przewieszki — może tam, a następnym pasie płyt będzie trochę lepiej. Szukam chwytów w skałach rzewieszki. Są, ale niestety tylko tzw. podchwyty, to jest występy skalne, ające się przytrzymać dłońmi od dołu. Stojąc na stopniach można się przy omocy takich podchwytów utrzymać w równowadze, ale nie można na ich oczywiście zwisnąć na rękach. A stopni niestety nie ma na lekarstwo. apię się podchwytów i przy ich pomocy usiłuję zmienić pozycję na klęczą, rozmyślając jednocześnie, o ileż byłoby łatwiej, gdyby tę niekorzyst- ie uwarstwioną ścianę obrócić do góry nogami. Ani mi do głowy nie przy- ło, by spróbować wbić następny hak asekuracyjny, choć ekspozycja jest ałkowita, a od poprzedniego, jedynego haka i stanowiska asekuracyjnego rata jestem odległy o jakieś osiem metrów w linii poziomej, a dwa do trzech linii pionowej. Zresztą haków mam mało — trzy lub cztery — mogą się rzydać później. Z pewnością będzie jeszcze trudniej.

Stopa nie ustoi mi na spadzistej płycie, ale rośnie na niej maleńka kępka rawy — tak akurat na jedną nogę. Nie mając wyboru staję na skalnej awce i delikatnie wyprostowuję się do pozycji pionowej. Już stoję na wy- rostowanej prawej nodze, druga luźno opiera się o płyty, ręce na podchwy- ach utrzymują ciało w równowadze — teraz wysuwam ostrożnie głowę ponad przewieszki, by rozejrzeć się w dalszej drodze.

Wtem czuję, że prawa noga zjeżdża mi w dół. Wątły trawniczek nie utrzy- ał ciężaru. Cały misterny układ równowagi został zniweczony, podchwy- przestały odgrywać jakąkolwiek rolę. Padam płasko na płytę z rozmachem, tóry wyklucza możliwość zatrzymania się przez tarcie. Błyskawicznie uświa- amiam sobie, że upadek w przepaść jest nieunikniony...

Podobno w takich chwilach „staje przed oczyma całe dotychczasowe życie, om, rodzina, bliscy..." Być może. Mnie się jednak nic podobnego nie zda- yło. Natomiast w błyskawicznym skrócie przeprowadziłem bilans sytuacji: ak wbity w kruchy teren nie wytrzyma szarpnięcia, Juliusz, stojący na ędznych stopniach, poleci za mną, ściągnięty liną — a zresztą lina jest prze- eż naderwana, trzaśnie pod moim ciężarem.

Leciałem w sposób niebezpieczny jeszcze później dwa razy w życiu — raz Tatrach i raz w Alpach. Ale wtedy do ostatka myślałem o ratunku i wie- iałem, że istnieją ku temu poważne możliwości. Tu jedyny raz spadałem, świadamiając sobie dokładnie, że nie mam żadnych szans. Koniec. Pasjonu- ąca gra mego osiemnastoletniego życia skończona. Pozostało jedynie „za- nować twarz" do ostatka; zsuwając się jeszcze ciągle po płycie odwracam kowę w stronę stanowiska asekuracyjnego, które znalazło się teraz na mojej ysokości, i głosem — jak mi się wydaje — spokojnym, normalnym, opano- anym mówię wyraźnie:

— Lecę!

Jednocześnie odczuwam jakąś dziecinną satysfakcję: moi pierwsi „mi- rzowie" taternictwa, starsi bracia, Marek i Jacek, byliby teraz zadowoleni swego ucznia.

W krótkim ułamku sekundy widzę Juliusza na stanowisku asekuracyjnym. st spokojny, skupiony, naprężony — zwrócony jest twarzą do ściany, linę

trzyma po obu stronach karabinka, głowę ma schyloną nad hakiem. Na moje „lecę" odpowiedział kiwnięciem głowy i jakimś odmruknięciem. Na moment zalała mnie fala ciepłego uczucia wdzięczności za ten uspokajający gest.

Płyta, po której zjeżdżałem na brzuchu, skończyła się. Lecę teraz powietrzem i natychmiast obróciło mnie do góry nogami. Czuję potężne uderzenie w głowę — prawdopodobnie o następne „pięterko" płyt. Skutkiem uderzenia odwraca mnie znowu, robię salto w tył i przez sekundę na wysokości oczu widzę wielką, rozpryśniętą na płycie kałużę mej własnej krwi. Lecę znowu w próżnię. Dachówki się skończyły — teraz głęboko w dole pod nogami dostrzegam piargi. Za chwilę poczuję szarpnięcie, lina się zerwie i polecę dalej ku głazom, cierpliwie czekającym pod ścianą...

Szarpnięcie nastąpiło — potwornie silne, wgniatające mi w żebra młotek zatknięty za pasem, tak bolesne, że aż wydarł mi się jęk, a potem, nagle... Martwa cisza, ustał szumiący w uszach pęd powietrza, nie obijam się już więcej o ścianę. Nogi zwisają mi luźno w powietrzu. Nie spadam już. Wiszę!

Z góry dochodzi mnie trochę niepewny głos:

— Żyjesz?

— Żyję.

— Gdzie jesteś?

— Wiszę. — Rozglądam się: metr czy dwa pod sobą widzę dosyć obszerną platforemkę. — Opuść mnie kawałek niżej! Prędko, bo długo tak nie wytrzymam!

Lina drgnęła, zjechałem jak windą i wylądowałem na piarżystej platforemce. Rozluźniłem trochę zaciśnięty mocno węzeł na klatce piersiowej i odetchnąłem swobodniej. Zacząłem łapać zduszony oddech.

— Zjedziesz do mnie? — pytam po chwili.

— Zaraz.

— Sprawdź, czy hak jeszcze dobrze siedzi — raptem stałem się bardzo ostrożny. Hak istotnie mógł być mocno osłabiony szarpnięciem.

Słyszę stukanie młotka, a tymczasem wspieram się o jakiś występ skalny, bo nogi trzęsą się pode mną z wrażenia.

— Hak siedzi doskonale! — woła brat już trochę weselszym głosem. Za chwilę słyszę chrobot liny, potem znad przewieszki zjawiają się jego nogi, wreszcie sam staje obok mnie. Obie dłonie ociekają mu krwią, bo lina przy szarpnięciu zdarła z nich skórę i ciało prawie do kości. Ja mam tylko rozbitą głową, a raczej rozciętą na sporej przestrzeni skórę i ze dwa lub trzy żebra prawdopodobnie pęknięte. Zakrwawieni jesteśmy obaj nieludzko, ale to głupstwo. Przecież niewiele brakowało, by jeden lub dwa trupy legły pod ścianą.

Schodzimy ostrożnie na piargi, a potem w dół, do Litworowego Stawu...

Teraz jest czerwiec, rok 1935 i siedzę bezpiecznie na głazie przed kolebą. Ale ściana przyciąga mnie, fascynuje, nie pozwala oderwać wzroku.

— Trzeba ją obejrzeć jeszcze raz z bliska, zobaczyć to miejsce, sprawdzić, czy szlak naszej próby był rzeczywiście trafnie wybraną możliwością przejścia ściany.

Tak jak stałem, w kostiumie kąpielowym i gumowych trampkach, wspinam się po piargach i trawach do podnóża ściany. Wzdłuż niej ciągnie się w prawo ku górze spory żleb, ograniczony wybitną grzędą, wybiegającą na

schodnią grań Hrubej Turni. Z owej grzędy będzie widać ścianę doskonale, wprost, a towarzyszy jej ona aż do szczytowej partii. Właźę na grzędę ustruję ścianę. Świetnie widzę kruchy kominek i dachówkowate przewieszi, i platformę, nad którą zawisłem na linie. O, widzę i hak z karabinkiem, ozostawiony w zeszłym roku przy odwrocie. Właściwie można by się teraz spiąć do niego i wybić. Teren poniżej haka nie jest zbyt trudny — tyle że onowy i kruchy. Ale nie! — samotnie, bez asekuracji nie zaryzykuję.

Rok dzielący mnie od wypadku na Hrubej to nie tylko rok życia więcej. jakby całe lata pozyskanego doświadczenia wysokogórskiego: mocne udenie w głowę owego sierpniowego dnia rozjaśniło mi w niej — i to nie tylko przenośni. W czwartym roku uprawiania taternictwa ze zdolnego, dobrze spinającego się adepta zmieniłem się w pełnowartościowego taternika — trożnego i obdarzonego poczuciem odpowiedzialności za siebie i inch.

Natomiast grzęda, na której się znajduję, przedstawia się całkiem łatwo, znaczy jest może „nieco trudna", według przyjętej ogólnie skali taterniiej. Postanawiam ją przejść w całości. Wspinam się po trawkach i wielkich ocnych blokach skalnych, zatrzymując się często i oglądając kolejne fragenty „swojej" ściany i hipotetycznej drogi, którą by należało przez tę ścianę oprowadzić. *

Dotarłszy do głównej grani robię jeszcze jakiś „dość trudny" wariant na koku i w ten sposób „pierwsze wejście na Hrubą Turnię od południa" stało dokonane. Droga „częściowo dość trudna", może niezbyt „honorna", e w sam raz dla samotnika, no i zawsze — nowa.

Na wąskiej grani szczytowej korzystam znów z ciepła, a potem zbiegam kilkanaście minut z powrotem do koleby. Czas już zebrać drzewo na opał, palić ognisko, zagotować kolację. Krzątam się po mym niewielkim gospoarstwie — teraz już znów ubrany w sweter z powodu wieczornego chłodu — mogę sprawdzić doświadczalnie, że pewien szczegół opowiadań samotnych edrożników lub rozbitków nie jest wyssany z palca. Mianowicie, przebyając zaledwie drugą dobę z dala od ludzi, zaczynam sam do siebie głośno ówić, zadawać pytania, odpowiadać — bodaj czy nie spierać się nawet m ze sobą.

Wieczór przy ognisku, z kubkiem mocnej herbaty w jednym ręku, a paerosem w drugim, pod wygwieżdżonym niebem, przy cichym plusku stau, dostarcza znów — jak zawsze — niezapomnianych przeżyć i rozkoszy. potem znów — nocne lęki i niepokoje. Wybieganie przed kolebę, świecenie nawoływanie z silnym przeświadczeniem rozumowym, że ulegam złudzeom, i z wewnętrzną obawą, czy jednak tym razem ktoś naprawdę nie pozebuje pomocy.

Następny dzień — równie słoneczny jak poprzednie — był dniem mego wrotu do ludzi. Żywność mi się skończyła, ponadto miał przyjechać z Warawy kolega, Józef Orenburg, z którym byłem umówiony na najbliższy res. Wystarczyło jednak, bym dotarł do Roztoki na wieczór — miałem więc

* Południową ścianę Hrubej Turni zdobyli w kilka lat później, w r. 1939, Stanisław Braun Tadeusz Orłowski drogą nadzwyczaj trudną, cokolwiek różniącą się w dojściu do głównego mina naszej próby.

przed sobą cały dzień czasu. Postanowiłem wobec tego wyjść na Polski Grzebień, przejść granią przez Wielicki i Litworowy na Litworową Przełęcz i zejść z niej do Doliny Kaczej i Roztoki. Aby z Kaczej nie wracać już w górę do koleby po rzeczy — cały dobytek zabrałem w plecaku ze sobą.

Niosąc więc dosyć ciężki — jak na wspinaczkę — worek, z którego sterczał metrowy szpic czekana, zabranego z uwagi na sporą jeszcze ilość śniegu w górach — pomaszerowałem na przełęcz. Miałem tego dnia wyjątkowe szczęście, gdyż na uczęszczanym zwykle szlaku przez Polski Grzebień nie spotkałem żywej duszy. Odsapnąwszy chwilę na przełęczy ruszyłem granicą. Pokonując niewielkie zęby skalne i uskoki grani, wkrótce dotarłem do wierzchołka Wielickiego Szczytu. Stąd znów mogłem spojrzeć na Litworowy Staw, na łączkę, na której znajduje się niedawno opuszczona koleba, na nieefektowną stąd, nisko w dole leżącą Hrubą Turnię i jej południową ścianę.

Tuż za Wielickim natknąłem się na najpoważniejszą przeszkodę tej nietrudnej zresztą drogi: wysoki i bardzo stromy uskok, opadający w dół na wąską, dalszą część grani. Uskok ten ma być „nieco trudny", przynajmniej robiony w odwrotnym kierunku — w wejściu. Można go pokonać i wprost, i z prawej strony. Kręcę się, zaglądam tu i tam — jakoś nie widzę tych „nieco trudnych" możliwości, a ekspozycja w każdą stronę — ogromna. Decyduję się w końcu na zejście po stronie Doliny Litworowej. Zapewne — nie było to trudne, ale więcej niż „nieco trudne", zwłaszcza z odciągającym mocno do tyłu plecakiem. Ówczesny redaktor *„Taternika"*, Jan Alfred Szczepański, stwierdził później, że było to pierwsze zejście tym wariantem. Dobrze, że tego wtedy nie wiedziałem. W pewnym momencie — już w dole uskoku — musiałem się zdecydować na opuszczenie na rękach na całą długość ciała i ryzykować w tych okolicznościach zeskoczenie na leżącą z pół metra poniżej półeczkę. Tego dnia jednak szczęście mnie nie opuszczało: mogłem nie ustać na nogach po skoku — ale ustałem. Dalej grań była już łatwa i po niedługim czasie stanąłem na Litworowym Szczycie, skąd po wielkich blokach skalnych zbiegłem szybko na Litworową Przełęcz.

Ogromny żleb spadający z przełęczy na górne piętro Kaczej Doliny był jeszcze zawalony śniegiem. Okoliczność to dla mnie sprzyjająca, gdyż miałem ze sobą czekan. Wyjąłem go z plecaka, wsadziłem pod pachę i mogłem teraz użyć dowoli szybkiej, a bezpiecznej, dzięki czekanowi, jazdy po śniegu na butach. Nie wiem, czy trwało dłużej niż trzy minuty, gdy znalazłem się na końcu górnego piętra Kaczej. Nie tracąc rozpędu zbiegałem dalej przez wysoki próg oddzielający je od głównego piętra doliny.

Zajęty wspinaczką i zejściem ani zauważyłem, że piękna od wielu dni pogoda poczyna się psuć. Zerwał się wiatr, od południowego zachodu napłynęły ciężkie burzowe chmury, a teraz, gdy już byłem prawie na dnie doliny, zahuczał grzmot i spadły pierwsze, grube krople deszczu. Rozejrzałem się dokoła za jakimś schronieniem. W Dolinie Kaczej nie istniała jeszcze wówczas znana dziś koleba, odkryta i wyporządzona w rok później przez Antoniego Kenara i Stanisława Zielińskiego, ani też „luksusowa", wyposażona w drzwiczki, okienka i prycze koleba, zbudowana po ostatniej wojnie przez Pawła Vogla. Nad stawem znajdowała się wprawdzie mała i dosyć nędzna koleba, ale byłem jeszcze dostatecznie od niej oddalony, aby kompletnie zmoknąć.

Miałem jednak tego dnia ciągle wyjątkowe szczęście: ledwie rzuciłem
kiem — dostrzegłem tuż, o parę kroków, wielki, wspaniały okap skalny, pod
órym mogłem nie tylko swobodnie siedzieć, ale nawet stać. Wewnątrz
ło zupełnie sucho i o tyle ciepło, że nie dochodziły uderzenia wiatru.
Zaledwie znalazłem się w tej kryjówce, burza rozszalała się na dobre.
nieba lały się całe strugi deszczu, a spływając z okapu mego schronienia
worzyły coś w rodzaju wodnej firanki. Błyskawice raz za razem rozjaśniały
arość ulewy. Nieustanne grzmoty, wzmacniane echem górskiej kotliny, łą-
yły się w prawie nieprzerwany łoskot. Tylko ten, kto widział burzę
górach, może sobie uzmysłowić tę piekielną orgię hałasu.
Siedząc sucho i wygodnie, obserwowałem to wspaniałe szaleństwo żywio-
w z uczuciem zadowolonego widza w teatrze, w pierwszym rzędzie foteli.
pomyślałem sobie, że do pełni rozkoszy brak mi tylko gorącej, mocnej her-
aty. Nie ruszając się z miejsca wyjąłem z plecaka maszynkę spirytusową,
paliłem, wysunąłem czajnik na zewnątrz i po krótkiej chwili był napeł-
ony deszczową wodą. Za parę minut herbata będzie gotowa.
Wtem w przerwie między piorunami usłyszałem jakieś kroki, tym razem
ajzupełniej realne. Wyjrzałem. O kilkanaście metrów od koleby biegła na
lep jakaś zmoknięta kobieca postać.
— Tutaj! — krzyknąłem. — Proszę do mnie. Tutaj!
Postać szarpnęła się w tył jak spłoszony koń, rozejrzała się i zobaczywszy
nie wreszcie, przypędziła do koleby.
Zdumiałem się. Była to kobieta o wyglądzie na skutek przemoknięcia tak
żałowania godnym, że nie umiem dziś określić, czy była młoda, czy nie-
łoda — ładna czy brzydka. Prawdopodobnie nie wyróżniała się ani wiekiem,
ni urodą. Była szara i doskonale przeciętna. Natomiast uwagę zwracał strój,
pełnie taki, jaki się bierze na spacer po Krupówkach: letnia sukienka, ga-
rdynowy płaszczyk i tzw. „sportowe" półbuty na niskim obcasie. Skąd taka
ę wzięła, tu, w środku gór? Wyjaśniła, że wyszła dziś rano na spacer
Roztoki, a że „lubi dużo chodzić", więc szła, szła i szła — aż dotarła tutaj.
dy rozpoczęła się burza, widać straciła nieco poczucie kierunku, bo zamiast
Roztoce — pobiegła w głąb doliny.
Dałem jej trochę suchych zapasowych ubrań, okryłem śpiworem, nalałem
ubek gorącej herbaty. Rozmowa się nie kleiła. Prawdę mówiąc nie byłem
ytnio zachwycony pojawieniem się tu tej przygodnej turystki. Moja trzy-
niowa samotność została przerwana zbyt nagle i zbyt nieoczekiwanie. Na-
rój kontemplowania żywiołów prysnął. Teraz niecierpliwie czekałem na roz-
godzenie, aby ruszyć w drogę. Nie wyjaśniłem, skąd się tu wziąłem, na
pytania odpowiadałem monosylabami.
Przypuszczam, że sytuacja ta poczęła mej towarzyszce ciążyć. Zmęczenie
syć długą drogą, przestrach spowodowany poczuciem osamotnienia w pustej,
ległej dolinie, w szalejącej burzy, wreszcie zmoknięcie i zziębnięcie —
owodowały lekki wstrząs nerwowy.
A teraz ten zagadkowy, nie ogolony facet, który się tu znalazł ni stąd ni
wąd, w środku burzy suchy, popijający spokojnie herbatę, milczący, trochę
kby niechętny. Zbieg polityczny? Uciekinier z więzienia? Bandyta? A może...
ilkakrotnie przyłapuję skośne, niespokojne spojrzenie, patrzące na mnie
radkowo z zabobonnym lękiem.

Burza minęła tak raptownie, jak przyszła. Poprzez kłębiące się w dolinie resztki mgieł przebija słońce, oświetlając lśniące wilgocią ściany Rumanowego i Ganku. W żlebach i kominach przerzynających urwiska szumią i huczą białe, spienione wodospady. Niedługo spłyną one w dolinę, słońce wysuszy skały i trawy — tylko wezbrane na przeciąg kilku najbliższych godzin potoki będą świadczyć o gwałtowności minionej burzy.

Nie od razu wyruszyliśmy, gdyż właśnie gotowała się na maszynce następna porcja herbaty. Siedliśmy na mokrych głazach przed kolebą. Pogoda poprawiła z lekka nastroje. Moja towarzyszka patrzyła na mnie nieco śmielej, a nawet przerwała milczenie pytaniem:

— Co to właściwie są za szczyty przed nami?

Trochę się ożywiłem objaśniając jej panoramę górską. Co tu gadać — wielu taterników lubi opowiadać o szczytach, ścianach, drogach, historiach z nimi związanych i ja pod tym względem nie należę do wyjątków.

— To jest Żłobisty, a to Rumanowy Szczyt i jego północno-wschodnia ściana — opowiadałem, przechodząc od ogólników do szczegółów. — Widzi pani to wielkie koryto, przerzynające dolne i środkowe partie ściany? Tamtędy idzie droga pierwszych zdobywców, aż pod turnię szczytową — tę w kształcie regularnego trapezu — a potem w prawo, na żebro i na grań wierzchołkową. Ale jest i droga samym środkiem ściany szczytowej, a także całym lewym żebrem. Tę ostatnią zdobyli Chwaściński, Stanisławski i Wojsznis. Wie pani? — ten sławny Stanisławski, który zginął dwa lata temu na Kościółku, niedaleko stąd. O, za tą granią, w Batyżowieckiej Dolinie. Dalej, na prawo, to wschodnia ściana Ganku, jedna z największych w Tatrach — przeszło 800 metrów wysokości. Widzi pani ten ogromny żleb, którym teraz bije wodospad? To żleb z Gankowej Przełęczy. Ogranicza on wschodnią ścianę z lewej strony. A ta pionowa krawędź w środku ściany — widzi pani? — ta z taką ciemniejszą turniczką w połowie wysokości — to filar Ganku, zdobyty przez Birkenmajera i Kupczyka. Birkenmajer tu później zginął w czasie próby zimowego przejścia. Widzi pani tę bulę u stóp filara? Wydaje się mała, a ma ponad 150 metrów wysokości — tyle, co cała Zamarła Turnia. Birkenmajer i Groński przeszli ten głęboki komin na lewo od buli i biwakowali na siodełku za bulą. Potem próbowali pokonać filar, ale burza śnieżna zmusiła ich do szukania ucieczki ze ściany. Przetrawersowali w prawo — o, tak, jak wiodą te półki trawiaste, które pani widzi — i osiągnęli skraj Galerii Gankowej. Tam Birkenmajer zmarł z wyczerpania...

Z początku słuchała z zainteresowaniem, ale w miarę opowiadania zauważyłem, że wywiera ono efekt zgoła nieoczekiwany. Dla człowieka „niewtajemniczonego", przybyłsza z dolin, góry kształtują się początkowo jako jakieś niewyraźne, trudne do odróżnienia, postrzępione kontury grani i jednolite, odstraszające urwiska. Widzenie i dostrzeganie rzeźby ściany, wszystkich żlebów, kominów, kominków, rys, żeber, półek czy zachodów — to już późniejsza sprawa. Sprawa wyrobienia turystycznego i taternickiego. Tak też było zapewne z moją przygodną towarzyszką. Moja, normalna u każdego taternika, znajomość szczegółów i szczególików zdumiewała ją, przerażała, wydawała się czymś niemal niesamowitym. Spojrzała na mnie znów z trwogą.

— A właściwie — zapytała — właściwie to skąd pan zna tak doskonale każdy kamień w tej okolicy?

Wiem, że to, co zrobiłem, było z mojej strony podłe. Wstydzę się tego do dzisiaj, ale okazja okrutnego żartu była zbyt silna, abym się mógł jej oprzeć. Spojrzałem na nieszczęsną turystkę z bladym uśmiechem, a ręką wskazałem na widoczną stąd w dali południową ścianę Hrubej Turni...

— Bo widzi pani — powiedziałem z wahaniem — od kiedy spadłem na tej oto ścianie — strasznie lubię te strony i ciągle się tu włóczę...

Miałem tego dnia rzeczywiście wyjątkowe szczęście: mogła przecież zemdleć — ale nie zemdlała. Patrzyła tylko na mnie cslupiałym wejrzeniem szaroniebieskich oczu, a usta miała półotwarte od wstrzymywanego krzyku.

3. PRZYGODA NA ŚNIEŻNEJ KOPIE

Sezon w Roztoce był już rozpoczęty. Gdy pod wieczór przyszedłem z Litworowej i Kaczej, zastałem izbę schroniskową pełną ruchu i gwaru. Jurek Grabowski uwijał się wśród turystów, zawsze wesoły i uśmiechnięty. Mimo szczupłego personelu pomocniczego każdy był szybko i sprawnie obsłużony, każdy mógł sobie wymyślić jakieś dowolne danie, a kuchnia dostarczała mu je w krótkim czasie, dla każdego Grabowscy mieli jakieś uprzejme słowo. Dodajmy, że prowadzili oni jednocześnie dobrze prosperujący warsztat samochodowy w Krakowie i jakoś im starczało czasu na jedno i drugie. Wydaje się to dziś niemal egzotyczne dla nas, przyzwyczajonych do dostojnej struktury biurokratycznej Zarządu Urządzeń Turystycznych i PTTK.

Dla mniej zamożnych turystów, do których się zaliczałem, była do dyspozycji obszerna, doskonale wyposażona kuchnia turystyczna, z piecem, z długimi stołami, obitymi blachą, z garnkami, patelniami itd. Tam można było gotować na kuchni, na maszynce czy prymusie — gospodarować ile się chciało, byleby się po sobie zrobiło porządek, do czego zobowiązywały dowcipne rysunki i napisy. A przy tym, gdy się korzystało nawet wyłącznie z dobrodziejstw kuchni turystycznej i osobiście „pichconych" własnych zapasów, gdy jedyny dochód, jakiego się dostarczało schronisku, to było 50 groszy za „nocleg ze zniżką" (i to przeważnie zapisywane na kredyt) — nigdy nie czuło się w Roztoce gościem „drugiej kategorii". Gdy z menażką pełną kaszy czy makaronu właziło się do jadalni i zajmowało najlepszy stół — było się respektowanym na równi z turystą zamawiającym sznycel czy befsztyk. A już taternicy byli rzeczywiście „gośćmi honorowymi". Ileż to razy — nie było prawie dnia! — gdy po owej „własnej" kaszy popijało się nie mniej „własną" herbatę, zjawiał się uśmiechnięty Jurek, przynosząc pełny talerz i komunikując, że „mama" Grabowska przysyła omlet z konfiturami.

Orenburga jeszcze nie było w Roztoce. Przyjechał z Warszawy dopiero następnego dnia. Był to typ nadzwyczaj oryginalny. Szczupły, wątły, z zapadniętą klatką piersiową, ważący chyba mniej niż 50 kilogramów, miał wygląd zabiedzonego, niedożywionego inteligenta, jakim zresztą w istocie był. Znakomicie oczytany w literaturze wysokogórskiej, zwłaszcza angielskiej, posiadał wyjątkową znajomość zagadnień alpinistycznych i to dotyczącą nie tylko Tatr i taternictwa, ale i innych gór wysokich, a jeśli chodzi o sprawy himalajskie, był wówczas jednym z najlepszych (oczywiście teoretycznie) ich

znawców. Starszy ode mnie o przeszło dziesięć lat, jakkolwiek wspinał się dosyć zręcznie, przy swojej bardzo słabej kondycji fizycznej nie posiadał właściwie żadnych warunków na taternika. Miał za to silną wolę i „serce do gór", więc mimo iż męczył się zawsze na podejściu, trochę grzebał w zejściu, chodził na wspinaczki i to chodził dość intensywnie, osiągając wiele godnych uwagi wyników taternickich, wśród nich tak piękny sukces, jak pierwsze przejście, wraz ze Staszkiem Motyką, popularnej dziś zachodniej ściany Kozich Czub. Jakkolwiek podśmiewaliśmy się trochę z jego najrozmaitszych pechowych przygód górskich, lubiliśmy wszyscy Jora (tak go w skrócie nazywano od pierwszych liter imienia i nazwiska). Ceniliśmy i w gruncie rzeczy szanowali jego bystrą inteligencję, charakter i niezłomny zapał do taternictwa. Zaprzyjaźniłem się z nim w czasie wspólnej pracy w Zarządzie Koła Wysokogórskiego Oddziału Warszawskiego PTT,* a teraz byliśmy umówieni na wspólną wycieczkę górską.

Józek był trochę zmęczony niewygodną podróżą, postanowiliśmy więc wyruszyć następnego dnia. 30 czerwca przyniósł jednak deszcz, wobec tego dopiero 1 lipca po południu pomaszerowaliśmy na Polanę pod Wysoką.

Szałas na Polanie był jeszcze nadal pusty, nie było więc w nocy wspaniałej wielkiej watry, która mu dodaje tyle uroku. Przyrządziliśmy więc kolację na maszynce i wleźliśmy do mego śpiwora.

Był to bowiem śpiwór dwuosobowy, wypożyczony z Klubu, ze sprzętu pozostałego po wyprawie andyjskiej. Spało się w nim wprawdzie może trochę mniej wygodnie, za to oszczędzało wiele na wadze, gdyż był niewiele cięższy od pojedynczego. A zresztą nie było co kaprysić — w tych czasach śpiwór nie był sprzętem tak rozpowszechnionym, jak dziś. Mało który taternik posiadał go na własność. Pożyczało się tych kilka klubowych, czasem szyło domowym sposobem z jakiegoś pledu, a jeśli nie — nosiło się do koleby po prostu zwykły koc.

Ranek, 2 lipca, zastał nas już w drodze do Doliny Kaczej. Mieliśmy ze sobą sprzęt taternicki i żywność na dwa lub trzy dni. W zasadzie chcieliśmy przejść do Doliny Rumanowej i biwakując w tamtejszej kolebie zaatakować jakiś „problem" w Wysokiej lub Szarpanych Turniach. Aby jednak nie tracić dzisiejszego dnia, postanowiliśmy do Rumanowej dotrzeć nie przełęczami, to jest przez Zachodnie Żelazne Wrota i Przełęczkę pod Kozią Strażnicą, ale odbywając po drodze wraz z workami wspinaczkę poprzez jakąś ścianę, i z wierzchołka zejść potem już bezpośrednio do obranej przez nas koleby.

Początkowo projektowaliśmy przejście wschodniego filaru Ganku, ale już w drodze do Kaczej i w podejściu po piargach powyżej stawu, zorientowałem się, że cel został obrany niewłaściwie. Towarzysz mój, z natury — jak już powiedziałem — fizycznie dość słaby, był jeszcze w dodatku nie w formie po całorocznej pracy w warszawskim biurze. Szedł wolno i nie bez wysiłku. Filar Ganku nie posiada być może wielkich trudności wspinaczkowych, ale

* KWOWPTT — organizacja wysokogórska, która skupiała taterników warszawskich. Ruchliwe i w tym okresie najsilniejsze w Polsce warszawskie środowisko alpinistyczne zainicjowało i przeprowadziło pierwsze polskie wyprawy pozaeuropejskie: Andy (1933—34), Spitzbergen (1934 r.). W tymże samym 1935 r. KWOW wraz z Sekcją Taternicką AZS Kraków i najstarszą Sekcją Turystyczną PTT zjednoczyły się w Klub Wysokogórski PTT z siedzibą w Warszawie.

stanowi wyprawę poważną, długą — jedną z najdłuższych w Tatrach — wymaga doskonałej kondycji i szybkiego tempa posuwania się. A przy naszych workach, ważących ponad dziesięć kilo każdy, nie byłoby to łatwe i musiałoby się skończyć w najlepszym razie biwakiem w ścianie. Proponuję więc zmianę planu. Wpada mi w oko boczna, północna grań środkowego wierzchołka Śnieżnej Kopy. Grań ta ogranicza od wschodu potężny, zaśnieżony, kilkusetmetrowy żleb, spadający z Zachodnich Żelaznych Wrót wzdłuż ścian Żłobistego i Rumanowego. Droga wygląda ładnie, a z góry można przepowiedzieć, że widokowo będzie wspaniała. Ponadto grani tej przed nami nikt jeszcze nie przechodził, a więc — na pociechę za filar Ganku — mamy „problem" do rozwiązania. Jor zgadza się na mój projekt i za chwilę wznosimy się owym wielkim żlebem, rozglądając się w lewo, by znaleźć dogodne wyjście na naszą grań.

Obieramy krótką, zaśnieżoną rynnę i posuwamy się nią aż pod zamykające ją przewieszki. Wiążemy się liną i ruszam pierwszy w drogę. Trawersuję w prawo, potem bardzo kruchym terenem wspinam się pod płytowy uskok turniczki w grani. Uskok pokonuję zygzakiem w prawo i w lewo, a potem w górę, przez trudną przewieszkę, osiągam wierzchołek turniczki. Teraz posuwamy się krawędzią grani. Droga jest prześliczna. Na prawo widać z bezpośredniej bliskości imponujące ściany Rumanowego, Żłobistego, Zachodniego Szczytu. Żelaznych Wrót. Na lewo — Litworowy, Zadni Gierlach, Batyżowiecki, a bliżej, tuż pod naszymi stopami, dziki kocioł górski, leżący pomiędzy naszą granią a granią Zasłonistej Turni, zamknięty wysokim progiem od strony Doliny Kaczej — samotna, pusta dolinka, w której do dziś zapewne stopa ludzka nie stanęła więcej niż dwa lub trzy razy.

Zatrzymujemy się często i rozglądamy po okolicy. Jor pokazuje mi strome dolne partie ściany Rumanowego, mówiąc nie bez kąśliwości:

— Nasza „superelita" (w warszawskim środowisku termin ten miał zabarwienie trochę ironiczne) ponoć chodzi tędy w kutych butach* aż pod samą turnię szczytową...

Spojrzałem z powątpiewaniem. Nie przypuszczałem wtedy, że jeszcze w tym sezonie przejdę w kutych butach nie tylko dolne partie, ale całą tę ścianę.

Musimy przezwyciężyć po drodze jeszcze jedno spiętrzenie grani i jeszcze jedną przewieszkę, ale wyżej teren staje się stopniowo coraz łatwiejszy. Szeroką, z wielkich bloków zbudowaną krawędzią dochodzimy do miejsca, w którym grań wrasta w ogromny śnieżny taras, rozciągający się pod wierzchołkami Śnieżnej Kopy.

Jest godzina czwarta po południu. Siadamy na głazach tarasu, rozwiązujemy się, zwijamy linę i wkładamy buty. Główny wierzchołek Śnieżnej Kopy jest kilkadziesiąt metrów nad nami — „problem" został już właściwie rozwiązany, gdyż nasza droga łączy się tu ze zdobytą w latach przed pierwszą

* Buty z uniwersalną podeszwą Vibram (rodzaj syntetycznego kauczuku), umożliwiającą zarówno chodzenie turystyczne, jak i wspinaczkę, wprowadzono dopiero po ostatniej wojnie. Dawniej taternicy chodzili w podkutych (i przez to b. ciężkich) butach, a ponieważ uniemożliwiały one wspinaczkę w trudnym terenie skalnym — u wejścia w ścianę wkładano lekkie pantofle na podeszwie gumowej (najczęściej trampki), sznurkowej lub manszałowej (rodzaj filcu) — tzw. w żargonie taternickim „kleterki". Buty niosło się w plecaku lub zostawiało pod ścianą, by zabrać po zejściu.

wojną światową drogą od Zasłonistej Turni. Zaglądamy do przewodnika J. Chmielowskiego i M. Świerza. Przedłużenie naszej grani od tarasu w górę wydaje się nam dosyć spiętrzone, ale opis w przewodniku uspokaja, że teraz będziemy iść „dość stromo ku górze (pod koniec ekspozycja!), na środkowy wierzchołek. Droga łatwa".

Wszystko jasne. Stromo, to stromo — łatwo, to łatwo. Mógłby nas zaniepokoić co najwyżej ten wykrzyknik przy słowie „ekspozycja", ale któż by się w końcu przejmował ekspozycją na łatwej drodze. Łatwej, czyli takiej, jak na przykład ścieżką z klamrami na Zawrat.

Wkładamy plecaki. Idę przodem, Jor za mną. Przecinamy taras i wchodzimy na grań. Jest od razu spiętrzona z wielkich nastermanych bloków skalnych, przetykanych trawkami. Zgadza się, że stromo i że ekspozycja, ale teren jest co najmniej „nieco" albo „dość" trudny. Nic takiego — zdobywcy mogli się trochę pomylić, a może zresztą my jeszcze nie jesteśmy w formie?

— Zwiążemy się liną — woła z dołu Jor.

— Oszalałeś? Na „łatwej" drodze?

— Może i łatwa, ale ekspozycja spora, a pamiętaj, że to moja pierwsza wspinaczka w tym sezonie.

Ustępuję, wiążę się liną i zrzucam towarzyszowi drugi koniec. Wspinam się jeszcze kawałek i dochodzę do małej „kazalnicy", ponad którą ostrze staje dęba w niewysoki, kilkumetrowy, ale zupełnie prostopadły i gładki uskok. Ekspozycja rzeczywiście ogromna: na prawo od krawędzi olbrzymia, niemal pionowa płyta bez chwytów i stopni spada na bardzo stromy śnieg żlebu, zbiegającego od Zachodnich Żelaznych Wrót. Gdyby tu polecieć, znalazłoby się szybko, po kilkusetmetrowej podróży z powrotem w Dolinie Kaczej.

Przymierzam się do uskoku. Widzę, że w kutych butach nie da rady, bo stopnie a także i chwyty — minimalne. Ściągam do siebie Jora a potem zdejmuję buty.

— Pójdę w skarpetkach. Nie opłaca się wkładać trampek na te parę metrów. Weź z łaski swojej moje buty do swego plecaka.

Wyjmuję młotek i przypinam do pasa jeden hak, na wszelki wypadek. Wkładam swój worek na plecy i ruszam do ataku. Ścianka jest słabo urzeźbiona, u góry z lekka przewieszona, wypychająca. Pokonuję ją dość szybko, ale nie mam wątpliwości, że jest dobrze „bardzo trudna".

— Nie wiesz, kto jest zdobywcą tej drogi? — pytam Jora.

— Bracia Goetlowie, zdaje się, i ktoś tam jeszcze.

— No, no — ci się musieli wspinać! Spójrz, jakie my dziady... Dla nich to była droga łatwa — taki powiedzmy Zawrat — a my tu ledwie zipiemy...

Nad uskokiem było już rzeczywiście łatwo, to jest najwyżej „dość" trudno. Po wielkich blokach przebiegam kilkanaście metrów, dzielących mnie od głównej, zachodniej grani Śniegowej Kopy, w którą uchodzi pierwsza boczna grań, i do wierzchołka. Zdejmuję worek, kładę go na szczycie, odwracam się twarzą do przebytej właśnie drogi, ściągam linę i przekładam ją przez plecy. Stoję bardzo mocno poza blokami grani wierzchołkowej, nie ma mowy, by jakiekolwiek szarpnięcie liny wyrwało mię ze stanowiska — mogę więc śmiało asekurować „z ręki".

— Możesz iść — wołam do towarzysza.

— Poczekaj, teraz ja zdejmę buty i włożę „kleterki" — odpowiada.

— Warto ci na taki mały kawałek?

— Warto. Nie lubię chodzić w skarpetkach.

Czekam więc, paląc tymczasem papierosa.

— Teraz chowam buty do plecaka — informuje mnie Jor po chwili.

— Uu! — stęka. — Plecak się teraz zrobił ciężki jak diabli.

Nic dziwnego, do żywności którą niósł, przybyły dwie pary kutych butów: jego i moje — a to oznacza dobre cztery czy pięć kilo więcej.

— Nie martw się, „podmelzaczę" * cię trochę — pocieszam go.

Napinam linę dosyć silnie, Jor, którego zresztą nie widzę, gdyż zasłania go pionowa część grani, próbuje pokonać uskok, ale jakoś mu nie idzie. Trwa to dłuższą chwilę.

— Wiesz co? — wołam trochę zniecierpliwiony — szkoda czasu na zabawę. Musimy dziś jeszcze zdążyć do Rumanowej koleby. Złap się obiema rękami liny, nogami przebieraj po skale, a ja będę ciągnął. Inaczej nie dasz rady. Masz o wiele za ciężki worek.

Tu kilka słów o trudnej sztuce „melzaczenia". By wyciągnąć się przez ściankę czy przewieszkę na linie w pozycji pionowej, trzeba mieć ogromną siłę rąk. Także asekurujący z góry towarzysz nie jest w stanie wyciągnąć wprost dorosłego człowieka wraz z ciężkim plecakiem. Natomiast gdy się zdecydowanie i odważnie odchylić silnie w tył, a stopy całą powierzchnią tarcia postawić na skale jak na poziomej podłodze, można przy stale napiętej przez towarzysza linie przejść bez wielkiego wysiłku obu spory kawałek w górę. Oczywiście — nie muszę dodawać — sposób ten jest możliwy tylko dla drugiego na linie, gdy pierwszy asekuruje go z góry. O technice tej — wymagającej pewnej wprawy — mówię bez ironii.

W Tatrach, w których wspinaczki są na ogół krótkie i jest dość czasu, by drugi przeszedł swą drogę na luźnej linie równie samodzielnie, jak pierwszy — sposób ten rzadko kiedy ma zastosowanie i słusznie uchodzi za niezgodny z etyką taternicką. W Alpach — na ogromnych ścianach, które trzeba przejść jak najszybciej, by uniknąć biwaku i jego groźnych następstw — „melzaczenie" się drugiego jest niemal regułą, uznaną za rzecz całkowicie dopuszczalną. Drugi idzie prawie zawsze z ciężkim plecakiem i jego zadaniem — poza asekurowaniem pierwszego — jest jak najszybsze przejście swego odcinka, mniejsza o to jakim sposobem. Inaczej trzeba by we wszystkich trudniejszych partiach wyciągać osobno jego worek, co pochłania wiele czasu i nieraz wymaga użycia dodatkowej liny. Aby było sprawiedliwie, wspinacze zazwyczaj zmieniają co pewien czas kolejność prowadzenia.

Jak widać, „melzak" stanowi niezbędny składnik umiejętności alpinisty a i taternik powinien ją na wszelki wypadek opanować, zwłaszcza że dziś posiada duże znaczenie na drogach pokonywanych tzw. „techniką hakową". W naszej sytuacji można było po prostu wyciągnąć na linie plecak towarzysza, ze względu jednak na późną godzinę wolałem doradzić ten właśnie sposób.

Jednakże Jor był ambitny i postanowił przejść uskok samodzielnie i „czysto".

---

* „Melzaczyć" — w żargonie taternickim — ciągnąć kogoś na linie jak worek. (Od żartobliwego określenia, używanego przez alpinistów niemieckich: *Mehlsacktechnikkletterei* — „wspinaczka systemu worka z mąką".)

— Dam sobie jakoś radę — krzyczał. — Przerzuć tylko linę w lewo, bo mi jakoś niewygodnie.

Przerzucam linę raz i drugi.

— Za mało! — woła Jor.

Schodzę parę kroków w dół grani, zostawiając na wierzchołku plecak i znów przerzucam.

— Nie ciągnij za mocno! Jeszcze przerzuć w lewo!

Znowu schodzę ze dwa metry. Zauważam mimochodem, że hak, który miałem u pasa, odpiął się, nie wiem jakim cudem i leży na głazie w pobliżu wierzchołka. Głupstwo, po co mi teraz hak? Musi być widocznie zepsuty zamek karabinka albo też może źle go zapiąłem.

— Muszę chwilę odsapnąć, bo lina mi zrzuciła kamień na głowę — słyszę głos Jora.

— Mocno dostałeś?

— Nic ważnego, ale trochę mi rozciął skórę.

— Odpocznij.

Czekam, napinając linę. Dostrzegam, że lina łącząca mnie z towarzyszem, na skutek kilkakrotnego przerzucania w lewo, nie idzie już pionowo w dół, lecz nad uskokiem skręca ku mnie skośnie z prawej strony ku lewej.

— Uważaj! — krzyczę. — W razie czego wyważy cię w bok na płytę w prawo od ciebie.

— Dobrze, dobrze — już wszystko w porządku. Jestem prawie nad uskokiem.

Ciągnę linę. I raptem... Stało się!

Słyszę krótki, rozpaczliwy krzyk, widoczny ode mnie odcinek liny przesuwa się z szurgotem z uskoku o kilka metrów w lewo. Zapieram się mocno w nogach, czuję silne szarpnięcie, parę centymetrów liny przesuwa mi się przez plecy... i stop! Utrzymałem.

Utrzymać nie było zresztą trudno: stanowisko asekuracyjne mam dobre, a Jor, nawet razem z plecakiem, nie waży zbyt dużo. Gorzej, że wyważyło go na ową olbrzymią, pionową i diabelnie eksponowaną płytę i że lecąc musiał zrobić potężne wahadło na linie. Wprawdzie dzięki właśnie gładkości płyty nie powinien był się potłuc, ale przecież nigdy nie wiadomo... Jakby na potwierdzenie obaw z przepaści dochodzi mnie jękliwe zawodzenie.

— Jor! Co się stało? Co ci jest? — krzyczę

Odpowiada poprzez stękanie, głosem nienormalnie piskliwym:

— Nie wiem. Bardzo źle.

— Wisisz?!

— Nie wiem. Zdaje się, że wiszę.

Próbuję go wyciągnąć wprost, „na siłę". Gdzie tam! Nie ma mowy, zwłaszcza że lina wpadła w jakąś skalną szparę, zwiększając tarcie. Natomiast gdy trochę zluźniam linę — zjeżdża natychmiast w dół.

— Możesz tam gdzie stanąć na chwilę? — pytam.

— Nie. Nigdzie! — jęczy dalej, roztrzęsiony zupełnie,

— Rozejrzyj się! Znajdź jaki stopień. Musi tam przecież coś być!

— Nie ma. Wszystko stracone! Odetnij mnie. Odetnij linę!

— Zwariowałeś, idioto? — krzyczę z pasją.

Odpowiada mi tylko przejmujący jęk.

Gadaj z takim! Trzeba przywiązać linę na stałe w miejscu, w którym ją

trzymam, a na pozostałej części zjechać do niego i zobaczyć, co się dzieje. I nagle uświadamiam sobie: odpięty hak leży o dwa metry ode mnie, a plecak z pozostałymi hakami jeszcze dalej, na wierzchołku...

Sytuacja robi się bardzo poważna. Trzymam towarzysza przez plecy bardzo mocno, ale ciężar jest na tyle wielki, że muszę w utrzymywanie go zaangażować nie tylko plecy i ręce, ale całe ciało, wsparte mocno na nogach i odchylone do tyłu. Wszelkie próby poruszeń kończą się tym, że lina poczyna się wymykać i z trudem zatrzymuję ją na nowo. O tym, bym się mógł przesunąć w bok, choćby jeden metr — nie ma mowy.

Czuję doskonale, że w momencie zmiany nóg, w ułamku sekundy, w którym będę stał na jednej — ciężar wiszącego towarzysza wyrwie mię, przerzuci przez krawędź grani i obaj polecimy do pięćsetmetrowego żlebu, pod ściany Żłobistego i Ganku. Rozglądam się, czy w zasięgu ręki nie ma jakiegoś bloku skalnego, do którego mógłbym przywiązać linę. Niestety... Jedyny ratunek w tym, by towarzysz stanął na jakimś stopniu choćby na chwilę, na tyle czasu, ile potrzeba do przebycia tych dwóch metrów dzielących mnie od haka. Na tak wielkiej płycie coś się chyba znajdzie — jakieś stopieńki, jakieś poziome pęknięcie! W razie potrzeby mogę go przecież opuścić kawałek na linie...

— Jor! — wołam znowu, skandując słowo po słowie. — Uważaj! Musisz znaleźć jakieś miejsce do stania!

Jor nie odpowiada. Jęczy dalej nieprzytomnie. Jęk stopniowo cichnie, wreszcie ustaje...

— Jor! Mów coś! Co się z tobą dzieje? — krzyczę już z rozpaczą.

Odpowiada mi kompletna cisza...

Stoję zupełnie bezradny, z trudem trzymam linę z zawieszonym w przepaści towarzyszem i gorączkowo szukam wyjścia z sytuacji. Jest już wieczór. Jak długo mogę tak stać? Może do rana. I co dalej? Krzyczeć o pomoc? Nie ma sensu! Nikt przecież nie usłyszy. Szałasy na Polanie pod Wysoką jeszcze puste, od Roztoki dzieli nas odległość około ośmiu kilometrów w linii powietrznej, a w drugą stronę, od schroniska przy Popradzkim Stawie — około trzech. Głos nie doniesie ani tu, ani tam.

Zaczynam rozmyślać, czy nie spróbować powoli i ostrożnie cofać się wprost do tyłu, dość łatwym południowym stokiem Śnieżnej Kopy, i obniżyć się tak daleko, jak tylko długość liny pozwoli. Wtedy miałbym ręce wolne, bo ciężarem własnego ciała utrzymywałbym wtedy towarzysza w równowadze. Łatwiej by mi było wytrzymać do rana. No dobrze, a co rano? Jest wczesne lato, ruch turystyczny minimalny i nie ma żadnej nadziei, by przybłąkał się ktoś w te dzikie, prawie nieuczęszczane okolice. A zresztą straciłbym wtedy nawet nadzieję na kontakt z towarzyszem, gdyby oprzytomniał.

Nieprawdopodobnie głupia sytuacja. Śmieliśmy się z niej później obaj nie jeden raz. Wtedy jednak, zaręczam, wcale mi nie było do śmiechu. W gruncie rzeczy nie popełniliśmy ani jednego błędu czy nieostrożności. Może tylko należało, nie żałując czasu, wyciągnąć ten plecak Jora na linie. Ale i z tym nawet mogło się to wszystko zdarzyć. Tak czy owak znaleźliśmy się w sytuacji bez wyjścia.

Nie wiem, jak długo stałem tak, z poczuciem całkowitej bezsilności, próbując od czasu do czasu wołać do towarzysza. Według późniejszych, przybliżonych obliczeń trwało to w każdym razie o wiele dłużej niż godzinę.

W pewnej chwili usłyszałem głuche plaśnięcie jakiegoś miękkiego spadającego ciała, a potem długotrwały hurkot kamieni. Czuję skurcz przerażenia. Czyżby ciało towarzysza wysunęło się z pętli liny, którą był w pasie uwiązany? Gwałtownie szarpię linę, w obawie, czy nie poczuję, że jest luźna... Ale nie! — szarpnięcie przekonuje mnie, że lina jest dalej obciążona.

— Jor! — wołam ze ściśniętym gardłem — Jor! Co się stało? — I nagle wtedy niespodziewanie słyszę jego głos — zupełnie przytomny i normalny:

— Plecak! Zrzuciłem plecak!

Na razie nic nie rozumiem, nie wiem, po co zrzucił plecak, ale mniejsza z tym. Najważniejsze, że mogę się z nim porozumieć.

— Masz tam jaki możliwy stopień?

— Mam. — Tym razem odpowiedź przychodzi bardzo szybko.

— Możesz na nim stać chwilę nieasekurowany? Muszę dojść do haka.

— Już stoję. Możesz iść.

— Dobrze. Uważaj. Idę.

Nie puszczając lewą ręką przełożonej przez plecy liny, błyskawicznie przesuwam się owe dwa metry do leżącego na głazie haka. Gdy go poczułem w swej prawej ręce — odetchnąłem z ulgą. Jesteśmy uratowani! Znalazłem dogodną poziomą szczelinę skalną i teraz wbijam hak z całej siły, głęboko, aż po samo kółko. Zdaję sobie sprawę, że za chwilę obaj zawierzymy mu swe życie. Siedzi doskonale. Robię na linie małą kluczkę i wpinam ją w karabinek, uwiązując w ten sposób towarzysza sztywno napiętą liną. Teraz już obaj jesteśmy bezpieczni, a ja mogę się poruszać swobodnie, nie zajmując się więcej asekuracją.

Wyjmuję z plecaka parę haków, przypinam je do pasa, biorę w ręce pozostałą, luźną część liny i trzymając się jej zbiegam w dół. Modlę się w duchu, żeby liny starczyło na dotarcie do towarzysza. Na szczęście wypadek nastąpił w momencie, gdy Jor był odległy ode mnie o połowę długości liny. Starczyło mi więc akurat, by zjechać na „kazalnicę" pod owym fatalnym uskokiem.

Stąd już wreszcie widzę towarzysza. Stoi twarzą do ekspozycji, pół wisząc na linie, piętami oparty o jakieś maleńkie stopieńki, plecami — o ścianę. Chudy, w nieforemnym kapeluszu z luźno wiszącymi kresami, w wąskich i krótkich „pumpkach", przerobionych ze starych sztuczkowych spodni, zielonoblady na twarzy z wrażenia — miał w tej chwili wygląd wielce żałosny. Całkiem nieoczekiwanie zalewa mnie fala irytacji za tyle strachu, ile się najadłem przez ostatnią godzinę.

— Mówiłem ci, człowiecze, żebyś się „wymelzaczył"! — krzyczę gderliwie. — O, tak!

I aby mu pakazać, jak to należało zrobić — łapię się liny i dwukrotnie przebywam ściankę uskoku.

Nieszczęśnik kiwa smętnie głową, z rezygnacją. Złość mi odeszła równie nagle, jak przyszła.

— Jak ja cię teraz stąd wydobędę? — zastanawiam się. Jor znajduje się o parę metrów od krawędzi uskoku. Oczywiście, zrobiwszy wahadło, mógłbym się z łatwością znaleźć koło niego, ale płyta, na której zwisa, jest zbyt stroma i zbyt słabo urzeźbiona, byśmy mogli z powrotem się cofnąć (linia pionu liny idzie wprost od haka do mego towarzysza). Już mam! Przypominam sobie, że w plecaku mam czekan, który i tym razem wziąłem, z uwagi na

zaśnieżone jeszcze żleby. Nie przypuszczałem, że odda mi jeszcze większe usługi.

Korzystając z pomocy liny (proszę, jak ten system „melzak" się przydaje!) wbiegam na wierzchołek, biorę czekan i za minutę jestem z powrotem. Tuż nad uskokiem wbijam jeszcze jeden hak i przepinam przez niego swoją część liny. Teraz już nie grozi mi podobne wyważenie, w prawo na płytę, jakie spotkało mego towarzysza, gdyż hak przyciąga mnie do krawędzi grani. Zabezpieczony w ten sposób wyłażę na płytę tyle, ile mi ciągnąca do haka lina pozwala, wychylam się jak najdalej w prawo, wyciągam rękę, w której trzymam czekan za sam szpic i... jest! Dziobem czekana zaczepiłem za linę nad głową towarzysza.

Powoli, ostrożnie, żeby się lina nie ześliznęła z czekana, cofam się do haka, przyciągając stopniowo Jora. Wreszcie mam! Mogę już jego liny dostać ręką, wspiąć się także do haka, a wtedy, już po sekundzie, ląduję bezpiecznie na platforemce pod uskokiem. Pomagam mu przebyć uskok, wybijam niepotrzebny już hak i — trzymając się każdy swojej połówki liny — za chwilę docieramy do wierzchołka Śnieżnej Kopy.

Tam ściskamy się serdecznie, dziękujemy sobie wzajemnie za wszystko: za pomoc i za to przede wszystkim, że obaj żyjemy. Gdy minął moment czułości, zapalam papierosa (jakże mi teraz smakował!) i proszę, by mi wreszcie powiedział, dlaczego właściwie zrzucił plecak. Wyjaśnienie ma posmak jednocześnie tragiczny i komiczny:

Gdy Jor odleciał od ścianki uskoku i zrobił wahadło na płytę — zawisł, ale nie tak normalnie, w pozycji pionowej, tylko tak, że głowa znalazła się niemal na równej linii z nogami. Był zbyt oszołomiony upadkiem, aby zdać sobie sprawę, dlaczego tak się dzieje, dlaczego głowa zwisa mu w dół. Czuł tylko jakiś ciężar gniotący mu czaszkę, czuł piekielny ból żeber od wrzynającej się pętliny, która dusiła go tak silnie, że coraz bardziej tracił oddech. Przepaść pod sobą — ową gładką płytę i żleb, spadający do Kaczej Doliny — poczynał już widzieć jak przez mgłę. Zemdlał.

Nie zdawał sobie sprawy, że tak długo wisiał bez przytomności. Na koniec, w jakimś przebłysku świadomości nastąpił moment olśnienia: zrozumiał, dlaczego mu jest tak źle i niewygodnie, zrozumiał, dlaczego znajduje się w pozycji przypominającej złożony scyzoryk. Plecak! Wszystko przez ten przeklęty plecak! Przy sporym ciężarze, a niewielkiej wadze ciała Jora, to on przygniatał go tak ku dołowi...

Chwila koncentracji woli, odpięcie rzemieni i już plecak wali się w dół. Jora natychmiast odkręca do pozycji pionowej. Szum w głowie i uczucie duszenia ustępuje. Jor jest znów przytomny. Z góry dociera mój głos...

Zastanawiamy się chwilę, co mamy począć. Z Rumanowej musimy oczywiście zrezygnować. Jest już po ósmej wieczór. Ściemnia się. Trzeba przenocować na szczycie, a jutro schodzić na Polanę pod Wysoką. Robimy krótki „remanent": w moim plecaku, jest całe „żelastwo" — haki i karabinki — ponadto czekan, bezużyteczna w naszych okolicznościach maszynka spirytusowa i na szczęście — mój dwuosobowy śpiwór. W zrzuconym na dół worku był całkowity zapas żywności i — niestety — obie pary butów. Będziemy więc jutro schodzić nie tylko na czczo, ale, co gorzej, bez butów. Jor przynajmniej ma na nogach gumowe tenisówki — mnie czeka zejście w skarpetkach.

Jest już całkiem ciemno, przygotowujemy się więc do biwaku, zdążymy tylko, przy resztkach światła dziennego, przestudiować jeszcze raz ów rzekomy opis górnej części naszej drogi w przewodniku Chmielowskiego i Świerza. Powtórne przeanalizowanie go upewnia nas, że dotyczy on niewątpliwie całkiem innego wyjścia. Na pociechę więc w swoich tarapatach mamy świadomość, że północna grań Śnieżnej Kopy jest w całości — od dołu do góry — naszą zdobyczą. Nie pozostaje nam więc nic innego, jak dodawanie sobie ducha dzieleniem się wrażeniami na temat istotnie wielkiej piękności tej drogi.

Owe przygotowania do biwaku nie są zbyt skomplikowane. Wybieramy obszerną, lekko pochyłą platformę trawiastą na grani, tuż pod blokiem szczytowym, rozkładamy na niej śpiwór i włazimy do środka, podkładając pod głowy zwiniętą linę. Noc mamy na szczęście pogodną, bez deszczu, śpiwór chroni od zimna, trawiasta platforma jest dość miękka — jest nam więc w tej chwili ciepło i wygodnie. Jor zasypia momentalnie, znużony przeżyciami dnia. Niestety, chrapie przy tym straszliwie, a w dodatku zsuwa się po pochyłości platformy, przygniatając mnie sobą do ziemi i do jakiegoś sterczącego kamienia. Widzę, że z mego spania nic nie będzie, zwłaszcza że zdenerwowanie jeszcze nie całkiem mi przeszło. Pozostaje mi więc tylko wpatrywać się w jasne niebo usiane gwiazdami i rozkoszować się myślą, że oto spędzamy noc wysoko nad dolinami, na tatrzańskim szczycie, miejscu tak dzikim, tak odległym od ludzi i cywilizacji. Ale myśl wraca uparcie do minionych godzin, do owych niedawnych chwil, przerażających swą bezsilnością, gdy stałem samotnie na krawędzi grani, z trudem utrzymując wiszące na linie ciało towarzysza, nie widząc żadnych dróg ratunku...

Nie zmrużywszy oka doczekałem momentu, gdy niebo poczęło szarzeć, a gwiazdy gasły jedna po drugiej. Zbudziłem towarzysza. Czas rozpocząć zejście. Nie wiadomo, ile godzin nam ono zajmie. Pakujemy wszystko do mego plecaka i o godzinie trzeciej trzydzieści wyruszamy.

Zejście łatwą granią poprzez wschodni wierzchołek Śnieżnej Kopy przebiega dość szybko i sprawnie. Tyle że na szorstkich porostach wielkich granitowych bloków grani i na jej ostrych, suchych trawach zdarłem sobie dokładnie podeszwy wełnianych skarpetek.

Gdy stanęliśmy więc na siodle Wschodnich Żelaznych Wrót, sytuacja przedstawiała się następująco: ja byłem bosy, Jor — w gumowych pantoflach, a przed nami widniał ogromny żleb, spadający z przełęczy na górne piętro Doliny Kaczej, całkowicie wypełniony twardym letnim śniegiem. Szczęście to przynajmniej, że wziąłem czekan! Po raz drugi już gratulowałem sobie tego. Bez czekana nie uniknęlibyśmy niebezpiecznego pośliźnięcia, które skończyłoby się desperacką jazdą po śniegu wprost na kończące go ostre głazy.

Asekuruję Jora liną, a on schodzi twarzą do śniegu przytrzymując się młotkiem. Gumowe pantofle nie dają na śniegu żadnego oparcia, przewraca się więc, hamuje młotkiem, obraca się raz tak, raz inaczej. Trwa to bardzo długo. Nie mogę go namówić, by zawierzył linie i nie bronił się przed ześliźnięciem. Nie dziwię mu się zresztą — po wczorajszych przygodach ma już dosyć wszelkich „lotów". Gdy doszedł na odległość naszej trzydziestometrowej liny, stanął, a ja — wziąwszy czekan pod pachę — zjeżdżam ile sił na bosych piętach. Teraz wbijam czekan głęboko w śnieg, przekładam przez niego linę i Jor zaczyna znów swą wędrówkę.

Spróbujcie stanąć boso na zmarzniętym śniegu. Ręczę, że długo nie wytrzymacie! Ja też bym nie wytrzymał, gdyby nie to, że musiałem. Zimno, piekielne zimno! Ból taki, jakby łamało kości w stopach. Tortura trudna do opisania. Jedyne, co mogę zrobić, to stawać jak bocian na jednej nodze, a drugą trzeć o nogawkę spodni — i tak na przemian. I to coraz szybciej, bo nim jedną trochę rozgrzeję — druga, żywcem zamrażana, boli tak, że chciałoby się krzyczeć. Próbuję położyć się na brzuchu i podnieść w górę jednocześnie obie stopy, ale wtedy asekuruję zbyt niepewnie, bo prawą ręką muszę się silnie trzymać czekana, a linę trzymam jedynie w lewej. Muszę więc zrezygnować z tej metody, bo towarzysz na swych gumowych podeszwach może w każdej chwili pojechać w dół. Marzę więc tylko, by te trzydzieści metrów się skończyły, bo gdy zjeżdżam na piętach, stopy jakby się trochę rozgrzewały przez tarcie. Potem znów wbijam czekan i znów Jor rusza w drogę.

Od głazów dzieliło nas kilkanaście długości liny. Nie wiem, ile czasu nam to zajęło, ale z ośmiu i pół godzin (tyle trwało ogółem nasze zejście) sądzę, że nie mniej niż dwie lub trzy spędziłem na śniegu. Nie wiem, jakim cudem nie odmroziłem nóg ani nie dostałem jakiegoś ciężkiego reumatyzmu.

Gdy doszliśmy wreszcie do głazów, zaczęła się dla mnie nowa męczarnia. Po sypkim, ostrym piargu noga się zsuwa mimo ostrożnych stąpnięć i czuję aż do kości każdy kamyk. Teraz znowu płat śniegu. Może już to lepsze? Ale nie — zimno jest potworne. Znów na wygrzany słońcem piarg i znów na śnieg, by chłodzić obolałe stopy. Ponury, opętańczy taniec z zimnego na gorące i z gorącego na zimne.

W pogrzebowym tempie schodzimy przez tak zwane Gierlachowskie Spady, to jest przez próg opuszczający się na dolne piętro Kaczej. Nareszcie trawy! Ostre i kłujące, ale zawsze trawy. Cóż, kiedy poprzez nie wrzyna się w podeszwy nóg ostry, kłujący szuter, na którym rosną. Znów „droga przez mękę..."

Nad Zielonym Stawem siedzą jakieś dwie osoby. Wreszcie szczęśliwy przypadek: zbliżywszy się dostrzegamy, że to nasi znajomi. Jeden z nich, znany dziennikarz, red. Stanisław Rothert, wyjmuje natychmiast z plecaka swe pantofle wspinaczkowe. Nie wierzę wprost swemu szczęściu, gdy włożywszy je czuję, że warstwa gumowej podeszwy oddziela me pokaleczone stopy od kamieni ścieżki. Teraz już prawie w podskokach zbiegam na Polanę pod Wysoką.

Juhasi jeszcze nie przybyli, ale kręci się już sporo turystów. Przychodzi inż. Zasław Malicki, przychodzi Jurek Grabowski w towarzystwie słynnego wówczas tenisisty polskiego, Maksa Stolarowa. Dzielą się z nami żywnością, więc jemy, śpimy i odpoczywamy, zwłaszcza że pogoda się psuje i ku wieczorowi zaczyna lać po tatrzańsku. No, mieliśmy szczęście! Dałoby nam szkołę, gdyby deszcz zaczął się poprzedniego wieczoru, w czasie naszych dziwnych „wyczynów" na Śnieżnej Kopie.

Następnego dnia, 4 lipca, niepogoda trwa dalej. Rano przychodzą juhasi, przypędzając krowy. Kuby — nie wiem, czy ci dwaj rośli chłopcy z Jurgowa istotnie obaj noszą imię Jakub, czy też ich tak tylko dla uproszczenia nazywano — krzątają się to tu, to tam. Szałas robi się natychmiast zamieszkały,

płonie już ognisko z ogromnych pniaków — robi się ciepło i przyjemnie, a za parę godzin, po udoju, będzie się można napić świeżego mleka.

W ciągu dnia zjawia się jeden z najwybitniejszych ówczesnych (a sądzę, że i nie tylko ówczesnych) wspinaczy, Staszek Motyka. Zatrzymuje się na krótko w drodze do Staroleśnej czy też Wielickiej Doliny. Robimy wspólnie małą naradę wojenną: trzeba przecież spróbować odzyskać nasze buty, zrzucone w przepaść przez Jora. Postanawiamy, że jutro inż. Malicki i ja ruszymy na poszukiwania. Gdyby się nam one powiodły — mamy na progu Kaczej Doliny ustawić zwracający uwagę kopczyk kamienny z zatkniętą gałązką korówki. Miał to być sygnał dla Staszka Motyki, który tamtędy będzie za dwa lub trzy dni wracał. Jeśli Staszek nie zastanie kopczyka, będzie to znaczyło, że z powodu złej pogody lub dla jakichś innych przyczyn zrezygnowaliśmy z poszukiwań, a wtedy on popróbuje odnaleźć nasze zgubione przedmioty.

5 lipca było dalej mglisto i deszczowo, mimo to wyruszyliśmy. Od Zielonego Stawu wspięliśmy się do ujścia znanego nam już dobrze żlebu, spadającego z Zachodnich Żelaznych Wrót. Teraz, w niepogodzie, żleb był ponury, groźny i niespokojny: od czasu do czasu z mgły wylatywały kamienne pociski, obrywające się zapewne ze ścian Żłobistego lub z wysokiego, kruchego progu, w który spiętrza się żleb tuż poniżej przełęczy. Musieliśmy być z Malickim ostrożni i często uskakiwać do szczeliny pomiędzy śniegiem a skałą.

Posuwając się w górę po obu stronach żlebu przeszukujemy każdy zakamarek. W pewnym momencie słyszę okrzyk: „Jest!". — Oglądam się i widzę, jak Malicki podnosi w górę rękę, w której trzyma but. Za chwilę po swojej stronie znajduję drugi. Sprawdzamy. Mam powód do uciechy, bo jest to moja para w komplecie. Gdy doszliśmy mniej więcej do miejsca, w którym zaczyna się nasza droga północną granią Śnieżnej Kopy, dostrzegamy na sterczącym ze śniegu głazie — plecak Jora. Jest oczywiście rozwalony, popruty w wielu miejscach i pusty, ale dokoła leży trochę wysypanych z niego przedmiotów — pogięta metalowa puszka z masłem i parę innych drobiazgów.

Mimo bardzo skrupulatnych dalszych poszukiwań, z butów Jora nie znaleźliśmy ani jednego! Trudno — mogło być gorzej. Przy pechu mogliśmy na przykład znaleść oba lewe lub oba prawe buty. Zresztą sam poszkodowany nie zgłaszał żadnych pretensji: buty były bardzo zużyte i właśnie miał zamiar kupić sobie nowe. Cieszył się natomiast ze znalezienia moich, bo wiedział, że noszę je dopiero drugi sezon. Istotnie mimo swej niezwykłej przygody, mimo kilkusetmetrowego lotu, buty te służyły mi jeszcze długo.

Na drugi dzień — równie niepogodny jak poprzedni — postanowiliśmy z Jorem zejść do Roztoki. Nie wiem już dziś, z jakich powodów, wracając ze znalezionym plecakiem, nie ustawiłem umówionego kopczyka dla Motyki na znak, że poszukiwania się udały. Zapewne po prostu o nim zapomniałem. „Kto nie ma w głowie — musi mieć w nogach", zanim więc wyruszyliśmy w powrotną drogę, musiałem popędzić w deszczu na próg Doliny Kaczej, zbudować kopczyk, zatknąć w nim gałązkę korówki i co duchu wrócić na Polanę pod Wysoką. Solidność podobno zawsze popłaca — w tym jednak

wypadku nie bardzo, gdyż — jak się później dowiedziałem — Staszek ze Staroleśnej wracał i tak inną drogą.

Na tym już skończyły się nasze przygody z butami i bez butów. Powrót z Polany, w siąpiącym tatrzańskim kapuśniaczku, nie zabrał nam zbyt wiele czasu ani trudu i niebawem — syci nie tyle może chwały, ile wrażeń — wkroczyliśmy do schroniska w Roztoce.

4. NIE WSZYSTKIE DROGI PROWADZĄ DO CELU

Ponieważ następnego dnia, 7 lipca, lało w dalszym ciągu, postanowiłem odwiedzić brata, który przebywał na Głodówce*. Mieszkał on tam w czarującej, maleńkiej, drewnianej chałupce, którą poprzedniego roku sam, niemal własnoręcznie zbudował jako „letnią rezydencję" jednego z naszych wspólnych przyjaciół. Domek zbudowany był z grubych płazów na podobieństwo chałup góralskich i posiadał tylko jedną izbę z piecem i najprostszym, niemal schroniskowym umeblowaniem. Posiadał za to jeszcze jeden i to bezcenny skarb: najpiękniejszy, jaki istnieje, widok na Tatry od strony północnej. Od Tatr Bielskich poprzez Jagnięcy, Kołowy, Baranie Rogi, Lodowy, Jaworowe, Gierlach, Batyżowieckie, Ganek, Wysoką, Rysy, Mięguszowieckie, Wołoszyn, Kosistą aż po Giewont i Tatry Zachodnie — wszystko to można zobaczyć z okna chałupki na Głodówce.

Wtedy jednak, gdy tam zawitałem — nie można było zobaczyć nic. Za oknami włóczyły się mgły, deszcz padał monotonnie i beznadziejnie. Nazajutrz było już lepiej: pochmurno, ale nie lało, a 9 lipca obudziliśmy się w słońcu. Cały dzień spędziliśmy przed chałupą, opalając się, patrząc na góry i snując plany na najbliższe dni. Juliusz od zeszłego roku, od czasu wypadku na Hrubej Turni, nie był jeszcze na wspinaczce i chciałby spróbować, jak mu się po tym będzie chodzić. Postanowiliśmy odbyć parodniową wycieczkę turystyczno-wspinaczkową, z tym, że zabierzemy ze sobą nowicjuszkę, p. Martę F. Na początek pójdziemy do Zielonego Stawu Kiermarskiego, a dalej — zobaczymy.

Ponieważ jednak przyszedłem tu, że tak powiem, „ze szczoteczką do zębów", musiałem następnego dnia wrócić do Roztoki po rzeczy, sprzęt taternicki i żywność.

Pogoda była nadal słoneczna. Pod wieczór przeszła wprawdzie dość silna burza, ale zdążyłem do schroniska, zanim się rozpoczęła.

W roztockiej jadalni jak zwykle pełno turystów, nie brak także i taterników. Jor poszedł wprawdzie do Zakopanego kupić buty, ale jest wysoki i dobroduszny Janek Petecki (zginął na wojnie w 1939 r.), z którym rok później miałem przeżyć niebezpieczną przygodę na Świstowym Rogu, jest Jan Alfred Szczepański, czyli tak zwany popularnie Jaszcz**, redaktor

* Lesiste wzgórze leżące na starym szlaku z Poronina do Morskiego Oka, na połowie drogi pomiędzy Bukowiną a Wierch Porońcem, na którym szlak ten zbiega się z obecną szosą Zakopane — Morskie Oko.

** Taternicy tego pokolenia, jak widzimy, mieli tendencję do tworzenia przezwisk z pierwszych liter imion i nazwisk: Jor, Jaszcz, dalej Akar (Adam Karpiński), Tebek (Tadeusz Bernadzikiewicz), Wipar (Witold Paryski) itd. Szczepański pozostał już na zawsze Jaszczem i pod tym pseudonimem znany jest obecnie jako czołowy krytyk teatralny „*Trybuny Ludu*".

„Taternika", wybitny alpinista i znawca zagadnień wysokogórskich, późniejszy zdobywca andyjskiego Ojos del Salado. Jest także Zbigniew Korosadowicz, jeden z najświetniejszych alpinistów polskich, jacy kiedykolwiek byli. Oczywiście widywałem nieraz przedtem w górach jego charakterystyczną, niewysoką, ale barczystą, trochę atletyczną sylwetkę, ale osobiście znałem go wówczas bardzo mało, a ponadto czułem się ciągle jeszcze adeptem taternickim i do kolegów o sławnych nazwiskach odnosiłem się z nieśmiałym respektem. Byłem więc zadowolony, że i on, i Jaszcz przywitali się ze mną serdecznie i zaprosili do swego stołu.

Korosadowicz ujął mnie koleżeńską bezpośredniością, z jaką się do mnie — o dziesięć lat młodszego taternika — odnosił. Imponował mi bardzo swymi wyczynami tatrzańskimi, zwłaszcza wspaniałymi przejściami zimowymi, toteż gdy w pewnej chwili zaproponował mi, abyśmy przeszli na „ty", poczułem się tak zaszczycony, jakby mię ukoronowano jakimś wysokim odznaczeniem. Powiecie z pewnością, że powtarzam zarzut, który zawsze starsza generacja stawia młodszej, ale w owych czasach młodzi taternicy naprawdę podziwiali i szanowali swych starszych, wybitnych kolegów. A już w żadnym razie nie odnosili się do nich — jak dziś — z pełnym wyższości i niechętnym lekceważeniem, gdy im się zdarzyło dokonać piętnastego czy dwudziestego przejścia drogi, którą tamci zdobyli. Nawet i teraz, choć nie jestem młody, odczuwam zawsze ten sam szacunek, gdy rozmawiam na przykład z nestorem taternictwa polskiego, Januszem Chmielowskim, choć — przyzna mi to on sam — nie wspinałem się przecież od niego gorzej. Nie o to przecież chodzi. Cenię jego wielką wiedzę i doświadczenie i wielkie zasługi położone dla alpinizmu polskiego, a nie mające doprawdy nic wspólnego z tym, kto z nas zręczniej czy szybciej prześliźnie się przez jakąś przewieszkę. Ale dość utyskiwań na młodzież!

Wieczór zeszedł nam na rozmowie. Oczywiście rozmowie o górach. Ku ogólnej radości opowiedziałem — naturalnie w formie już odpowiednio żartobliwej — nasze niefortunne przygody na Śnieżnej Kopie. Potem rozmowa zeszła na nie zdobytą jeszcze północno-wschodnią ścianę Małego Młynarza. Korosadowicz z Peteckim robili dziś właśnie jakąś drogę w pobliżu i Zbyszek bardzo sobie tę ścianę upodobał. Odważyłem się wtrącić, że i mnie interesuje ona od roku. Jaszcz zakładał się, że Młynarz „nie puści", a Zbyszek godził się przyjąć zakład. Coraz to nowe ściany i drogi, coraz to nowe przygody i anegdoty górskie stawały się kolejno niewyczerpanym tematem pogawędki.

W jakimś momencie Korosadowicz zwrócił się na boku do mnie.

— Słuchaj, powiedz, jak to było na tym zimowym wyjściu na Lodowy przez Śnieżną Dolinkę? Straszniście mi zaimponowali tym przejściem.

Poczułem, że się rumienię jak panna, która usłyszała pierwszy w życiu komplement, i bąknąłem coś tam, że znowu nie było to takie trudne.

— Ee, daj spokój! Nie gadaj. Ta grzęda na Ramię Lodowego jest diabelnie stroma. Musiała tam być solidna robota w skale i w lodzie.

— Słuchaj — powiedział po chwili. — Czy jesteś z kimś umówiony na stałe na ten sezon?

Odpowiedziałem, że z kilkoma osobami, ale tak dosyć luźno.

— No to może byśmy razem coś spróbowali? — zaproponował. — Choćby tego Małego Młynarza. I jeszcze parę innych ścian. Co ty na to?!

Nie wierząc prawie własnym uszom umówiłem się z nim na 18 lipca po południu w Morskim Oku. Chciałby tam, zanim wybierzemy się na Młynarza, „postukać" najpierw środek północnej ściany Wołowej Turni. Ja też mam w tej okolicy jakieś swoje zamiary.

Może nie uwierzycie, ale prawie nie spałem tej nocy. Przewracałem się z boku na bok na pryczy, zemocjonowany, rozgorączkowany, myśląc bezustannie, jakich to przejść, jakich to wyczynów razem dokonamy w tym sezonie, w następnych... I mogę Wam wyznać, że w rzeczywistości nie zawiodłem się na moich marzeniach z owej nocy — — — — — — — — — — —

Na tym urywa się rękopis nowej książki Wawrzyńca Żuławskiego, autora *Wędrówek alpejskich, Sygnałów ze skalnych ścian, Błękitnego krzyża, Tragedii tatrzańskich*. Książkę tę — poświęconą wspomnieniom z pierwszego okresu swoich wypraw wysokogórskich, z lat 1934—35 — zaczął pisać na krótko przed swą ostatnią wyprawą w Alpy, w której zginął tragicznie, poszukując zaginionego towarzysza, zasypany lawiną lodową pod graniami Mont Blanc du Tacul, dnia 18 sierpnia 1957 roku.

Na dwa dni przed śmiercią — podczas krótkiej przerwy w szczególnie trudnej ze względu na stan pogody akcji ratunkowej — pisał w jednym z listów:

Chamonix, 16 sierpnia 1957

... Nie ma już niestety żadnej nadziei, aby żył Groński. Trawersował Mt. Blanc z jakimiś dwoma Jugosłowianami i wszelki ślad po nich zaginął. Nie pomogły rekonesanse lotnicze, nie pomogła akcja, którą prowadziłem wczoraj cały dzień po północnych szlakach Mont Blanc, we mgle, silnej zadymce, w głębokim na metr, świeżym śniegu, pod ciągłą groźbą lawin, z radio-telefonem, z którego co godzina odzywało się niespokojne wołanie: *„Allo, allo, l'equipe polonaise! Descendez, descendez! Le mauvais temps s'approche"*. Burza przyszła rzeczywiście pod wieczór, ale zdołaliśmy już zakończyć nasze bezowocne poszukiwania i uciec do niezagospodarowanego, starego schroniska na Grands Mulets, z tych, które najbardziej uwielbiam. Wieczorem pioruny waliły, schronisko, umieszczone na wysokiej, samotnej skale, sterczącej z lodowca, wyło i trzeszczało pod naporem wiatru. Znów miałem kawał prawdziwej alpejskiej przygody, niestety okupionej zniknięciem starego, zacnego towarzysza. Dziś w południe zeszliśmy z Grands Mulets, a granie Mt. Blanc zostały puste i ciche.

Góry potrafią być straszliwie nieubłagane, a mimo to nadal mam jakiś bardzo osobisty stosunek do Mt. Blanc, do tych wielkich, pustych płaszczyzn śnieżnych, do nie kończących się szerokich grzbietów, pokrytych gdzieniegdzie zielonkawym lodem. Nie mam nawet — mimo wszystko — żalu za okrucieństwo, z jakim pochłania ludzi zagubionych w tych przestrzeniach podczas niepogody, za dziesiątki ofiar, których ciał nawet nigdy nie znaleziono, tak jak być może nie odnajdzie się nigdy ciał Grońskiego i towarzyszy.

Wawrzyniec Żuławski

Jerzy Harasymowicz

JARZĘBINOBRANIE

w płaszczu niebieskim
jak sen kruczych dziewic
jarzył czerwoną gębą na jerzębinie
królewic

a jego białe charty
stojąc na tylnych łapach
klaskały w dłonie
i na raz-dwa-trzy
biły się po chrapach

stąd dudnienie
królewic spadł
złamał ciemię

a po tym ciemieniu
makówki z dziobkami
z czerwonego sukna
piały w jego mówieniu

i rzekł królewic
dajcie mi balię
dziewic

dano

i rzekł królewic
dajcie mi kota Myszobaaalaaa
który by z czerwonego kłębka włóczki
wycisnął krasnala

dano

i rzekł królewic
dajcie mi słonecznika
który by w snach
prześladował zakonnika

WSZYSTKO DANO

królewic powąchał
zmieniło się
w siano

z siana zrobił kopicę
wlazł jak na dzwonnicę
i teraz z siana jak głowa wielbłąda
czerwony but śpiącego królewica
wygląda

amen

GÓRY SKALISTE

w skalistej dolinie
klęczy zakonnic czarny tłum
przed sową ogromną
z której ulata czerwony dym

oczy sowy od wewnątrz
swą puszystą
rudą sierścią
przecieram

na mojej głowie
tańczą dwa półksiężyce

moja to dolinka
moja

zaraz sowie
w ucho szydło wbiję
ha ha hi hi
he hu

wrzaśnie

tak naraz
że zakonnice nieprzygotowane
wystrzelą bezwiednie
w górę
żądzą
długą czarną i kosmatą
jak pinie

a wtedy powiem stop
i będzie już skończona
główna praca
przy sztucznym zalesianiu

w moim królestwie

KONGOKROWA

jestem czarna
mam rogi jak czarownicy
mam na szyi świecidełko dzwoneczek
i ryczę
biali mnie doją
więc
jestem całkiem jak kongo

pod tą tablicą
ona kongokrowa spoczywa w kałuży
i wpycha sobie do nosa
płatki róży

mówię
trzeba jej murzyna murzyna
przychodzi murzyn
krowa do krwi zaciska
w racicach
kwiat róży

o mój cudzie

i w mniszkę się zmienia bez słowa
i już na zawsze zza muru zza akacji

za łaskę bogu dziękuje
płacze z radości

a łzy jej
w ilości jednego strumienia
poruszają młyńskie koło

w radości
koło konga

POLE MAKOWE

we wnętrzach mandolin
widać to przez drzewo
płoną złożone na krzyż
wysmukłe ręce
botticellego

s z u m i b ł ę k i t n y o g i e ń
m a k o w e g o p o l a

murzynka naga
czarna skóra niedopięta
na białe guziki
uchyla u dołu poły
ukazuje się kozie
długowłose udo

s z u m i c z a r n y o g i e ń
m a k o w e g o p o l a

gdy warczy coś
w czerwieni maków
a rozchylamy
wyskakuje
ucieka niezgrabnie
kilkanaście
bębnów doboszów
biało-czerwonych

s z u m i c z e r w o n y o g i e ń
m a k o w e g o p o l a

płynie z niego
murzynka z mandoliną

na jej lewej piersi
całują się dwa gołębie

pod jej stopami
warczy kilkanaście bębnów

murzynka jest głodna
mandolinę przełamuje
chce dostać się
do botticellego rąk
delikatnych jak kurczak

ale te
frunęły
opatrzone skrzydełkami
serafinów

ach zdążą
zdążą do nieba na czas
choć będzie burza
niebo jak pogorzelisko

Jerzy Harasymowicz

Jerzy Zawieyski

NAD KSIĄŻKAMI W ROKU 1956

Paul Claudel nie żyje! — Taką wiadomość przyniosły dziś dzienniki. Śmierć wielkiego poety jest zawsze jakąś dotkliwą stratą osobistą. Zawdzięczam bardzo wiele Claudelowi. Przebiegam w myśli jego dramaty. Wszystkie są arcydziełami. Ale chyba najpiękniejszy dramat — to *L'annoce faite à Marie.*

Żałuję teraz, że czytałem korespondencję Claudela z Gide'em. Z listów ogłoszonych wyłania się Claudel w swojej małości, w mieszczańskich kompleksach, w przesądach. Do żywego zabolało mnie to, że Claudel nie podpisywał swoim nazwiskiem utworów poetyckich o tematyce religijnej, bo mogłoby mu to zaszkodzić w jego karierze dyplomatycznej! Z tych samych powodów zakazał wystawienia dramatu w teatrze!! Tak liczył się z opinią liberałów, tak drżał, by się nie dowiedziano, że jest katolikiem! Ale później, gdy we Francji katolicyzm stał się niejako modą intelektualno-filozoficzną, Claudel ujawnił wszystkie swoje dzieła — i zrobił karierę!

Mały człowiek, choć wielki artysta! Nigdy nie mogę zgodzić się bez przykrości, że to jest możliwe. A jednak jest możliwe.

*

Przed wyjazdem jeszcze dokończenie lektury *Intermezza* Giraudoux i *Candidy* Shaw'a. *Candida* wydała mi się mniej ciekawa niż kiedyś. *Intermezzo* zachwycające! Zwłaszcza w 3-im akcie rozmowa o duchu i rozmowa z duchem.

16.III.55

Lektura *„Nouvelles Littéraires"*. Ostatnie numery poświęcone Claudelowi. Z opisu pogrzebu dowiaduję się, że Claudel został pochowany w parku swojego zamku. Miejscowość ta nazywa się Brangues. Pogrzeb był wielką pompą, zarówno katolicką, jak i świecką... więc: biskupi, ministrowie, ambasadorowie, artyści, Akademia Francuska. Gabriel Marcel w dwu recenzjach (o *Zwiastowaniu* i *Proteuszu)* omawia przy sposobności całość dramaturgii Claudela. O pięknej sztuce *L'annonce faite à Marie* pisze Marcel: *„redoutable"*. Uzasadnia swoje wrażenie tym, że wszystko jest nieznośne w tej sztuce:

barok poetycki, konflikty, ludzie. A jednak sam przyznaje, że jest to dzieło wielkie. Marcel mówi z prawdziwym smutkiem, że dramaturgia Claudela należy już do przeszłości. Ale równocześnie przypomina, że Claudela można porównać tylko z teatrem Ajschylosa i Szekspira. Jest to teatr kosmiczny, abstrakcyjny, wielki, wspaniały i daleki. Dramat Claudela obywa się bez psychologii, a jednak postaci, jakie poeta stwarza, są prawdziwe i ludzkie mimo wymiarów nadludzkich. O *Proteuszu* mówi Marcel, że jest to dzieło największe, jakie Claudel stworzył. Czy tak? Dotąd wydawało mi się, że właśnie *L'annonce.* Nie znam *Kolumba,* ale *Le soulier de Satin* jest ponad wszelkie wyobrażenie teatrem dosłownej cudowności. Można to dzieło albo podziwiać i kochać, albo uważać za szaleństwo i za pustkę barokową. Twórczość dramaturgiczna Claudela jest na pewno genialna. Ale czy ma rację Marcel, że należy już do przeszłości? Dzieła genialne mają z reguły życie długie i zawsze są nowe, zawsze zadziwiają. Teatr Claudela nie ma żadnej analogii — jest jedyny — i cóż zrobić? — wspaniały!

*

Doskonałe opowiadanie Marii Dąbrowskiej w *„Twórczości" — Na wsi wesele.* Świetnie napisane. Cała w tym epoka i cała prawda o rzeczywistości wiejskiej. Ludzie tak konkretni, że nieomal dotykalni. Świetna postać Małgorzaty i świetna postać księdza. Opowiadanie zniewala prawdą i to chyba jest najważniejsze. Tyle się kłamie, tyle się rzeczy wybiela i przemilcza, że gdy ktoś powie prawdę, uważa się to nieomal za bohaterstwo. A to przecież najprostsza sprawa uczciwości pisarskiej. W tym opowiadaniu czuje się nadto, że to są chłopi polscy i że dzieje się w Polsce. Znów to wygląda na nonsens. I znów jest to wina zakłamania — Dąbrowska dała swoją wielką miarę w tym opowiadaniu.

24.III.55

Lektura bardzo ciekawej pracy Władysława Radwana o nauce i kryzysie światopoglądowym, spowodowanym przez rozwój nauki nowożytnej. Nie jest to tytuł dzieła, raczej sens dwu rozdziałów, jakie w maszynopisie przeczytałem. Rzecz ta wywiera wielkie wrażenie. Radwan stawia kwestię w ten sposób, że nauki przyrodnicze, które zdobyły sobie wielki autorytet, orzekają domyślnie, iż tylko zjawiska materialne są prawdziwe. Reszta jest chaosem i mitem. Próby połączenia wyników nauk przyrodniczych i zjawisk duchowych w jakąś ogólną i sensowną wiedzę o bycie nie dały pozytywnych wyników. W tych dwu rozdziałach autor analizuje wysiłki uczonych i filozofów, by dać odpowiedź na najdonioślejsze pytania ludzkości.

Te dwa rozdziały, to wspaniała argumentacja i bardzo wnikliwy przebieg filozoficznego myślenia. Tylko taka lektura jest prawdziwą rozkoszą.

Zdaje się, że Radwan w książce swej (jeszcze nie napisanej do końca) pragnie dowieść, że nie może być konfliktu między zdobyczami nauki a życiem duchowym, zwłaszcza życiem religijnym. Wzruszające jest to, że ten niedawny sceptyk i pozytywista dochodzi do postawy religijnej wobec świata.

Po południu lektura: powieść Miłosza *Dolina Issy*. Nieustanny zachwyt. Cóż za proza! Właściwie jest to poezja. Słowo Miłosza jest konkretne, realne, równocześnie poetyckie. Zapewne nie jest to tryb mowy powieściowej, prozaicznej, ale wszystko jest tutaj interesujęce, odkrywcze, bardzo świeże. *Dolina Issy* — to wileńszczyzna, dzieje Tomaszka, to dzieje samego autora. Środkami tej swojej cudnej mowy potrafi Miłosz sprawić to, że nie tylko wywołuje atmosferę kraju jezior, ale daje ludzi tak ciekawych i różnorodnych, tak wzruszających i tak oryginalnych, że to chyba najbardziej zadziwia. Postaci Baltazara, obu babek, dziadka, księży, dzieci — zostaną na zawsze w pamięci literatury. Szkoda, że *„Kultura"* wydrukowała tylko 50 stron tej powieści — i chyba nie przeczytam jej prędko w całości. Wielka radość, że sam Miłosz pisze. Pisze o swoim dzieciństwie, o kraju, więc na pewno będzie to świetne i doniosłe. Czarowna nuta ironii podnosi wysoko artystycznie dzieło Miłosza. Czasami przypomina się Mann, ale tylko czasami — niekiedy też Nałkowska. Są to jedynie mignięcia cudzych śladów i nalotów obcych. Wszystko jednak jest Miłoszowe, własne, nawet w tym, co nie bardzo symbatyczne. Bo Miłosz jest trudny, nie zawsze równy ani miły. Raczej cierpki, niekiedy bystry, przenikliwie inteligentny, demaskujący rzeczywistość z pasją. Nie pobłaża w niczym. Jest bez litości. Ale tak powinien pisarz widzieć świat, bo w takim spojrzeniu jest dużo prawdy, więcej, niż gdyby przemilczał, pomijał rzeczy przykre, oszczędzał kogoś czy coś — w imię konwenansu lub nawet szlachetności.

Miłosz jest wielkim pisarzem.

.IV.55

Lektura pism. Piękny, zadziwiający prostotą wiersz Różewicza pt. *Elegia*. „Więc to był jeden dzień (z tych najcenniejszych dni), które nigdy nie wrają?" Wiersz na wskroś metafizyczny — o smutku przemijania. Skróty, lapidarność wyrażenia, nieomal same rzeczowniki i czasowniki bez przymiotników. Mowa surowa, aż zimna. Cieszę się, że kiedyś o wierszach Różewicza napisałem do *„Odrodzenia"*. Inne jego wiersze też są bardzo dobre. Teraz Różewicz jest poetą ogólnie uznanym. Dobra fraszka Leca w *„Nowej Kulturze"* nr 14 — *O pewnym pisarzu:* „W całej prasie pełno o nim, lecz dla Muzy to anonim".

.IV.55

Pasjonująca lektura numeru grudniowego *„Kultury"*. Z rzeczy literackich bardzo ciekawy esej Miłosza o przekładach Gałczyńskiego i o polsko-francuskim poecie, Pankowskim. Przytoczone wiersze nie bardzo mi się podobały. Pyszne *Fragmenty z dziennika* Gombrowicza. Zawsze taki sam: coś z paszkwilu, demaskatorstwo konwencji, satyra i dowcip aintelektualne, ale czasami śmieszne. Bardzo cenny artykuł Manesa Sperbera *Wieczysty dialog z przeszłością*, w którym autor udowadnia, że w literaturze francuskiej każdy najbardziej buntowniczy prąd nawiązuje do przeszłości i do tradycji. Stam-

tąd czerpał natchnienie Breton dla awangardy, stamtąd biorą też egzystencjaliści itd.

Z rzeczy politycznych bardzo dobry artykuł S. Mieroszewskiego o uzbrojeniu Niemiec i świetne streszczenie książki de Gaulle'a *Memoires de guerre*. Autor sprawozdania przytacza trzy portrety, jakie kreśli de Gaulle: Pétaina, Churchilla i Mołotowa. Najlepszy chyba portret Pétaina. Kilka zdań zapisuję: „Zbyt dumny, by maczać palce w intrydze, zbyt silny, by zadowolić się przeciętnością, zbyt ambitny, by stać się arywistą, w swej samotności karmił pasję władzy. Sława wojenna obdarzyła go kiedyś gorzką czułością. Ale nie w pełni, gdyż nie jego samego pokochała. I otóż nagle, w srogiej zimie jego życia, wypadki gotowały jego zdolnościom i jego dumie jakże długo oczekiwaną sposobność — rozwoju bez ograniczeń. Pod jednym tylko warunkiem: aby przyjął klęskę jako podium swego wywyższenia i aby ozdobił ją swą chwałą". — I w zakończeniu: „Wiek rzucał go na pastwę ludzi chytrych, kryjących się pod jego majestatycznym zmęczeniem. Starość jest katastrofą. Aby nic nie było nam oszczędzone, starość marszałka Pétain pokryła katastrofę Francji". — Wszystko znakomite w tym portrecie.

O Churchillu pisze de Gaulle coś w rodzaju hymnu. Wielka kultura, siła charakteru, geniusz wodza, dowcip i talent krasomówczy.

Mołotow przedstawiony jako monolit. „Wydaje mi się — pisze de Gaulle — że poznałem sam wykwit totalnego systemu. I oceniłem jego wielkość. Ale jeśli nawet samo sedno tego systemu zostało dla mnie tajemnicą, odczułem jego melancholię." Z przytoczonych portretów widać, że de Gaulle jest świetnym pisarzem.

7.IV.55

Lektura antologii poezji na emigracji, na którą składają się utwory Lechonia, Wierzyńskiego, Wittlina i Balińskiego. Wrażenie ogólne ujemne: wszystko na jednej nutce sentymentu patriotycznego. Ale najsmutniejsze jest to, że poeci ci powtarzają siebie z czasów swej młodości. Żałość bierze, gdy się czyta Lechonia. Miał 18 lat, gdy napisał *Karmazynowy poemat*, i lat 20, gdy napisał *Srebrne i czarne*. Były to rzeczy świetne. Dziś w tym, co pisze — nie dorównywa sobie z lat dawnych. A ma już chyba z 60 lat. To samo z Wierzyńskim i z Balińskim. Najlepszy wiersz w całej antologii to *Stabat Mater* Wittlina.

15.VI.55

Lektura powieści *Moira* Julien Greena. Powieść z rodzaju kameralnych, skupia się wszystko dookoła głównej postaci, Józefa Day, studenta, bardzo religijnego, który przygotowuje się do studiów teologicznych. Wychowany w środowisku purytańskim, żyje odrazą do grzechu nieczystości. Postać, która od początku fascynuje, zadziwia, wzrusza swoją ułomnością, swoją złą wiarą. Zetknięcie Józefa ze studentami wywołuje ciągłe konflikty. Przeczytałem 1-szą część, jeszcze nie pojawia się dziewczyna imieniem Moira. At-

mosfera wielkiego napięcia, coś antycznego. Rzecz sama w sobie dobra, jak czystość, przyniesie niewątpliwą zgubę, doprowadzi do katastrofy. Klasyczne wymiary tragedii. Czytam z zachwytem i z zazdrością.

16.VI.55

Lektura *Moiry*, którą ukończyłem w nocy. Powieść jest świetna. Napisana bardzo ekspresyjnie, fascynuje akcją, bardzo zresztą skąpą, trzyma w napięciu jak dramat, niepokoi, intryguje. Główna postać jest świetnym studium — odkrywcza pod względem psychologicznym. Młodzieniec, który ma obsesję potępienia i lęku przed grzechem nieczystości — to patologia wstrząsająca w swym tragizmie. Cała aura powieści nasycona zmysłowością, pożądaniem, sexem. Wielkie wrażenie. Ale i dużo odrazy. Otchłań manicheizmu.

19.VI.55

Zacząłem czytać 3-ci tom *Dzienników* Greena i od razu natrafiłem na wzruszające stwierdzenie, że chyba nigdy nie pokona on swego przywiązania do dóbr tego świata, by całkowicie oddać się Chrystusowi. Być może — mówi Green — iż nie chodzi o zwycięstwo, lecz o ciągłą walkę z sobą — i że ta walka jest zapewne ważniejsza niż całkowite zwycięstwo.

Pragnę dodać od siebie, z własnego doświadczenia, że nigdy nie odnosi się zwycięstwa, mimo że się Bogu zapragnęło oddać wszystko. Życie z Bogiem rozpoczyna dramat najwyższego napięcia, dramat nie znany tym, którzy Boga nie odnaleźli.

23.VI.55

Wieczorem teatr: *Dom kobiet* Zofii Nałkowskiej. Ciągle mi się zdawało, że słyszę Zofię. Jej trudnym i pięknym słowem mówiły wszystkie osoby dramatu, zwłaszcza babka, która wygłasza filozoficzne *porte-parole* autorki. Sztuka nic nie straciła po latach — przeciwnie: na tle współczesnej epoki jest czymś prawdziwie ludzkim, czymś aż klasycznym. Dopiero teraz doceniłem mistrzostwo dramaturgiczne Zofii. Intryga i napięcie rozłożone świetnie, dyskretnie, nieomylnie trafnie. Postaci zindywidualizowane, co rzadko w powieści udawało się Zofii, atmosfera niepokojąca, nieco przykry i koszmarny przebieg dramatu łagodzi urocza i pogodna postać Julii. Ten uśmiech, to wielka mądrość Zofii. Sztuka jest w gruncie rzeczy pesymistyczna, wszystko staje się w niej łańcuchem determinacji. Ale nie może być inaczej w obrębie tych pojęć, jakie stanowiły światopogląd Zofii. Drugi akt wspaniały, tutaj Zofia osiągnęła swoją niezaprzeczoną wielkość — tutaj mówi literatura najwyższej klasy.

1.VII.55

Cenne wyznanie Greena. Był jeden fakt, który przyspieszył jego drogę do katolicyzmu. Zaczęło się od powieści *Veruna*, która była wyrazem zainteresowań autora religią hinduską. Główny temat — to reinkarnacja. Ale w toku pracy natrafił Green na książeczkę św. Katarzyny Genueńskiej o czyśćcu. Ten fakt właśnie nie tylko odmienił zamiar pisarski, do którego włączyły się teraz nowe problemy katolickie, ale sam autor powziął ostateczną decyzję wyboru drogi swego życia. Stało się to w kwietniu 1909 roku w okresie Wielkiego Postu, tuż przed Wielkanocą.

Bardzo to ciekawe i wzruszające.

W tomie, który czytam, dużo trafnych uwag o mistykach. Green nade wszystko uwielbia Biblię, nie rozstaje się z tą księgą nigdy. Czyta ją — szczęśliwy! — po hebrajsku lub po grecku.

3.VII.55

Lektura czasopism. *Dom kobiet* Nałkowskiej grają w kilku teatrach i głosy krytyczne są pełne hołdu i podziwu dla autorki. W dwudziestoleciu podnoszono ciekawe i odkrywcze kwestie psychologiczno-filozoficzne, dziś z pozycji marksistowskich podkreślają realizm krytyczny, który obnaża strukturę dla społecznego, jakie niesie pieniądz. Obnażenie zgniłego obyczaju i zgniłej moralności burżuazyjnej — oto jakoby największe walory tego dramatu. Można i tak, ale dramat nie z tych założeń wyrósł. Dociekliwość psychologiczna Nałkowskiej i jej gorzka sceptyczno-pesymistyczna filozofia — wysnuły ten dramat, jeden z najlepszych i najdonioślejszych w literaturze polskiej. Szkoda, że Zofia nie dożyła swego nowego tryumfu. Byłaby nim i zdziwiona, i uradowana. Lubiła powodzenie, sławę, znaczenie, hołdy — i wszelkie tego rodzaju objawy „pychy żywota".

W „*Życiu Literackim*" dalszy ciąg wstrząsającego dramatu Millera *Czarownice z Saalem*. To jest ten akt, o którym Marcel mówił z takim zachwytem w „*Nouvelles Littéraires*".

Wieczorem lektura Greena, którego nie mogę odłożyć, by czytać co innego. W tym tomie dużo tęsknoty za Francją. Są to lata 1940—43. Autor przebywa w Ameryce. Żyje w doskonałych warunkach, wychodzą tam jego książki, miewa odczyty, pisze także. Jakże się z nim porównać? Dlatego trochę mnie irytują jego rozpacze i nostalgie. Nie zaznał głodu ani zimna, ani ogonków, żadnego upodlenia — nade wszystko nie doznał lęku, strasznych godzin policyjnych, łapanek, rewizji. Oświęcimia. I oczywiście nie wie, co to walka podziemna, nie wie też, co to powstanie. Właściwie Green nic nie wie o wojnie. Ale o Francji i Paryżu, o swoim całym kraju pisze lirycznie i pięknie. Dziennik tych lat zawiera dwie główne sprawy: przeżycia związane z wojną i z Francją oraz przeżycia religijne.

6.VII.55

Lektura dramatu T. S. Eliota *Coctail Party*. Irena W., która mi przed pół rokiem opowiadała o tym dramacie w samych superlatywach, oświadczyła, że jest szczęśliwa, iż żyje w epoce Eliota. Z upragnieniem wyczekiwałem na ten dramat, przysłany mi niedawno przez Taborskiego z Londynu. Muszę z żalem stwierdzić, że nie podzielam entuzjazmu W. Nie jest to utwór aż tak genialny, aż tak wspaniały, jak o tym z jej opowiadań sądziłem.

Dramat pisany jest wierszem nierymowanym i dotyczy spraw współczesnych, ludzi, ich konfliktów psychologicznych i moralnych. We wstępie do tego dramatu czyni Eliot wyznanie na temat dramatu pisanego wierszem. Dotąd, według niego, istnieje konwencja, że wiersz może być użyty w dramacie historycznym lub religijnym. Ponieważ Eliot uważa, że wiersz na scenie daje pełniejsze doznania estetyczne niż proza, więc zastosował wiersz w dramacie współczesnym. Oczywiście mógł to zrobić tak wielki poeta, jak Eliot. Ale gdyby przetłumaczyć ten dramat na prozę, wyłuskać to, co jest akcją, przebiegiem konfliktu, napięciem, problemem, sytuacją — byłaby to rzecz o wiele obniżona w swym artystycznym wyrazie.

Dramat jest mimo wszystko retoryczny, niejasny, piękny, jako wiersz, w bardzo wielu fragmentach, dialog jest muzyczny, dziwny, intrygujący, ale równocześnie chłodny i niebezpośredni. Nadto mam zastrzeżenia zasadnicze: jest coś z teozofii w moralnym wyrazie problemu. Drugi akt dzieje się u lekarza, właściwie u psychologa, coś jakby w prywatnej poradni psychologicznej, gdzie różne osoby wplecione są do pomocy owemu doktorowi, by ludziom wyznaczać ich właściwe miejsce w życiu i w ten sposób usuwać ich konflikty. Trochę to zbyt programowe, mało jasne i uzasadnione — irytujące zwłaszcza jeśli idzie o wszechwiedzę i nieomylność doktora Reily, kierującego losami swoich pacjentów.

To są refleksje *ex post*. Tok spraw, dzięki właśnie formie poetyckiej, interesuje, miejscami zachwyca. Świetna postać Julii ratuje trochę męczącą societę, zebraną na *coctail party*.

We wstępie jest słuszna uwaga Eliota, że dzieło inspiracji twórczej jest wielowarstwowe i wielorakie i że sam autor niewiele o nim wie. O tym wie tylko Bóg, który ogarnia wszystko, co twórcze. Nawet rodzice nie znają i nigdy nie poznają swoich dzieci, mimo że je zrodzili. Podobnie i twórca dzieła artystycznego. Uwaga dobra i mądra.

15.VII.55

Książka Roger Secretaina o Charles Péguy. Wstrząsający dramat życia i dramat myśli tego pisarza katolickiego, którego dzieła we fragmentach podaje się uczennicom katolickich liceów, a wydawnictwa tego pisarza są poprzedzane wstępami kardynałów. Tymczasem Péguy nie był ortodoksem i uważał siebie za chrześcijanina o mglistym konturze dogmatycznym. Jego sprawy rodzinne były skomplikowane i tragiczne. Żona nie była ochrzczona i nie chciała ochrzcić dzieci. Rozdział *La douleur* jest rzeczywiście opisem bólu znakomitego i genialnego poety, który wierząc w Chrystusa i Ewan-

gelię nie mógł jej w pełni zastosować do swego życia. Według Secretaina był on prawdziwym heretykiem, nie podporządkowanym dogmatom. I cała wartość jego prozy i jego poezji, jego nade wszystko *Cahiers de Quinzaine* — to właśnie niepokój, bunt, rewolucjonizm, skierowany w *„spiritualité embourgeoisée"*. Do końca życia pozostał wierny swemu buntowi. Nie był od wielu lat na Mszy św., nie był też przed decydującą bitwą u Komunii św., którą przyjmowali wszyscy oficerowie z wyjątkiem Charles Péguy. Zginął nazajutrz, w pierwszym miesiącu wojny, w 1914 r. Postać tragiczna, niezwykle ciekawa, buntownicza, twórcza, oddziałująca dotąd na młodzież swego kraju.

16.VII.55

Lektura IV tomu *Dzienników* Greena. Wyłania się z nich człowiek głęboki, świetny pisarz, wrażliwy moralnie, bogaty duchowo. Wszystko, co dotyczy spraw religijnych, jest nowe, własne, wydobyte z przeżyć i przemyśleń. Mógłbym wypisać całe partie dziennika, które są jak gdyby także moimi sformułowaniami przeżyć religijnych. Bliska mi także jest postawa Greena wobec świata i spraw społecznych, zwłaszcza wobec wojny. Green jest także doskonałym czytelnikiem. Jego sądy o książkach są zawsze zaskakujące nowością wrażenia. Czyta niedużo, ale za to bardzo dokładnie. Stałą jego lekturą jest Biblia!

O pisaniu takie urocze zdanie:

„La pensée vole et les mots vont à pied. Voilà tout le drame de l'écrivain".

26.VII.55

Lektura *Sur la terre comme au ciel* Hochwaldera. Dramat wywiera bardzo silne wrażenie. Jest to historia państwa jezuickiego w Paragwaju, gdzie starano się wcielić w życie zasady Ewangelii. Indianie tworzą coś w rodzaju chrześcijańskiej komuny społecznej, co spotyka się z wrogością Hiszpanów. Ich interesy, ich handel cierpią na tym, bo Indianie uciekają do państwa jezuickiego, więc Hiszpanie pozbawieni są niewolników i siły roboczej. Instrygami doprowadzają do tego, że jezuici muszą się wycofać z Paragwaju, zostawiając swój dorobek materialny i nade wszystko moralny „chrześcijańskim" Hiszpanom. Jednym z zarzutów wizytatora jest to, że jezuici zbyt troszczą się o świeckie, materialne dobra. Dramat dzieje się w roku 1767, ale ma cechy ideowe na wskroś współczesne. Dużo oskarżeń słusznych w tym dramacie pod adresem „cywilizacji chrześcijan", dużo ostrej satyry i ironii. Ma się wrażenie, a nawet pewność, że Chrystus jest ciągle krzyżowany rękami chrześcijan, nie rękami pogan. Dramat znakomity, wrócę jeszcze nieraz do niego.

29.VII.55

Piękna powieść Stryjkowskiego w 7-ym numerze *„Twórczości"* już zakończona. Ogromny żal. Nic z tego, co przewidywałem, nikt się nie wyzwala ani nie „zmierza" do socjalizmu. Ale ten świat straszny, magiczny, biblijno-średniowieczny, faryzejsko-religijny — sam własnym rozkładem stacza się w nicość. Jest to powieść, właściwie pieśń o ginącym świecie, samotnym, bezbronnym, okrutnym i budzącym litość.

Jakkolwiek można odczytać tę powieść — jest napisana doskonale i samo pisanie autora interesuje i zachwyca. Wielka literatura. Piękna powieść, jakiej od lat nie czytałem.

Przed wieczorem czytałem w tym samym numerze *„Twórczości"* esej Tomasza Manna o Czechowie. Już te dwa nazwiska dostarczają wielu emocji. Jest to zresztą pierwszy esej Manna, jaki czytałem. Wielki Mann jest olśniony ironią Czechowa, ceni nade wszystko jego skromność, niewiedzę, sam proces opisywania życia. Ceni też brak jakiejkolwiek idei w twórczości Czechowa. Mimo woli zdradza Mann własne credo artystyczne i własne credo życiowe.

Mann wyznaje, że do zajęcia się biografią Czechowa skłoniły go takie słowa rosyjskiego pisarza: „Czy nie zwodzę czytelnika, przecież nie umiem odpowiedzieć na najważniejsze pytania".

Wypisuję słuszne, głęboko prawdziwe zdania Czechowa: „Niezadowolenie z siebie, to podstawa każdego prawdziwego talentu. Dowodzi ono, że jesteś czymś więcej niż ci zadowoleni z siebie, może nawet jesteś wielki?".

1.VIII.55

W 4-tym tomie *Dzienników* Greena z roku 1944 w miesiącu sierpniu nie ma żadnej wzmianki o powstaniu. Czy nie doszła go o tym wiadomość? Czy doprawdy jako artysta nie ogarniał tragedii miasta? — Bardzo mnie to zabolało.

6.VIII.55

Po południu lektura pracy filozoficznej Stanisława Małkowskiego *My i Ziemia*. Wrażenie ogromne. Wielka prostota i wielka mądrość. Każdy rozdział prowadzi w głąb zjawisk bytowych.

Wypisuję z pracy Małkowskiego kilka fragmentów:

„Jak dążyć ku celom Polski?

Droga jest jedna odwiecznie otwarta. Kierunek jej każdy z nas może odnaleźć, jeśli zrozumie z dawna już znane nam zalecenie, które wyrazić dziś mogłyby słowa: »O ile polepszycie dusze wasze, o tyle umocnicie byt Polski i byt całej ludzkości na Ziemi«.

Jest droga wiodąca do uświęcenia życia własnego, do uświęcenia przyszłości i celów Polski. Trzeba w nią uwierzyć i zaufać jej, bo to jest nasza droga. Wejście na tę drogę nie może być odkładane na później, trzeba na

nią wkraczać od razu i z każdego miejsca, w którym dostrzegamy tego możliwość, a możliwość tę mają przed sobą zarówno jednostki, jak i całe zespoły. Wszędzie winno być nakazem czasu wzmaganie siły moralnej, przywracanie jej znaczenia i naczelnego miejsca. Nieszczęścia i gwałty rozpętały zło, rozbudziły jednak zarazem do działania siłę moralną, przypomniały ją. I cóż się okazało? Oto Polska w nieszczęściu, w upadku, pozbawiona na swej ziemi widomych ognisk sił fizycznych, pozostawiona jedynie swym siłom duchowym, okazała nie tylko odporność fizyczną, lecz i moc przyciągania ku sobie. Świętość, jak inne wartości duchowe, każdy usiłuje mierzyć skalą swych przeżyć i tęsknot. Ten, który tej skali użyć nie może, kto jej odbłysku nie dostrzegł nigdy, zajmie postawę obojętną, lekceważącą lub wrogą. W stosunku do idei Polski jest to błąd śmiertelny.

Polska w czasie trwania jednego z najcięższych okresów swego istnienia, który przeżywaliśmy, rozpoczęła swą odnowę moralną i choćby się zdawało, że jest pozornie odmiennie — pogłębiło się zrozumienie konieczności przywrócenia zachwianego autorytetu etyki chrześcijańskiej.

W tym czasie bardziej niż kiedykolwiek odczuwana być może wartość dążenia do doskonałości w życiu duchowym i w pracy, nie dla wyścigu z innymi, nie dla zaspokojenia ambicji, lecz dla wielkości samego celu. W takiej epoce instynkt każe się skupiać jednostkom, które to czują do głębi swej istoty. A jeśli to nie jest możliwe — działać w odosobnieniu, pojedynczo, choćby w największym rozproszeniu i w ciągu całych lat. Innych dróg wiodących do zwycięstwa nie ma."

10.VIII.55

Lektura Greena. Co strona — nowe, ciekawe myśli, najciekawsze są te, które dotyczą spraw religijnych. Czytam już tom ostatni i bardzo żałuję, że dobiegam końca.

Green wyznaje, że biorąc jakąkolwiek książkę do ręki myśli: *„Il n'y a que Dieu qui existe, il n'y a que lui qui soit, et se sentir loin de lui est horrible, car hors de lui je ne puis voir que le vide".*

11.VIII.55

Wieczorem czytałem książkę van der Meera — *Dieu et les hommes.* Jest to pamiętnik autora, dzieje jego nawrócenia i dzieje jego wiary. Książka o ludziach świętych i szlachetnych (Bloy, Maritain) — napisana z talentem, fascynująca. Ale cóż? Im dalej w las, tym większe rozczarowanie. Rozdział o rodzinie, o czasach wojny z 1914 roku budzi we mnie niesmak i protest. Niesmak natury moralnej i protest z pobudek artystycznych. Wszystko, co autor opisuje z życia swojej rodziny, jest jak gdyby wzorem rodziny katolickiej. Modlą się razem wieczorem, rano razem przystępują do Komunii św., są wszyscy dobrzy, mają też dobrych, wspaniałych przyjaciół. Myśli o wojnie nie zdołają zamącić tej pogody rodzinnej, tego komfortu moralnego. Dużo też słów o Bogu, o Jego dobroci, miłosierdziu,

o szczęściu. Jest tego tak dużo i takie jest wszystko doskonałe, wręcz nieludzkie, że, o zgrozo! — gdy umiera synek, Jan Franciszek, myśli się z ulgą, że wreszcie coś się stanie, co wytrąci z przesłodkiej sielanki i szczęścia. Jest to wina pisarska autora, bo nie można i nie wolno byle jakimi obrazami i byle jakimi słowami mówić t a k d u ż o o szczęściu, o doskonałości własnej i bliskich. Te rozdziały budzą antypatię do autora, do całej sprawy katolicyzmu i religii. Zwłaszcza że opisy szczęścia rodzinnego są wtopione w tło straszliwej wojny. O niej nic ciekawego autor nie mówi, mimo że jest korespondentem wojennym i jeździ nawet na front! Czy to nieczułość serca? Czy brak wyobraźni? Czy tak straszliwy egoizm, że osobiste szczęśliwe życie odbiera wrażliwość na tragedię świata?

Dalsze rozdziały, zwłaszcza rozdział o Solesmes i Benedyktynach — bardzo ciekawy, bo obiektywny i przynosi dużo wiadomości o życiu duchowym synów św. Benedykta. Zastanowiły mnie słowa Dom Delatte'a, przeora klasztoru, który braciom idącym do pracy przypomina, by pracowali w radości, w swobodzie wewnętrznej, by pracowali tak, jakby się bawili, by zaufali Bogu, który pracy pomaga.

23.VIII.55

Lektura nowel Tomasza Manna. Dawno nie czytana nowela: *Nieład i wczesna udręka,* bardzo piękna. Prześliczna miłość ojca do córeczki, zawiedziona niejako w określonej chwili, bo dziecko na jeden wieczór pokochało tancerza, z którym tańczyło. Nadto — przeżycia profesora-historyka, który w domu ma żywą, obcą sobie historię dzieci i ich przyjaciół, historię nowego pokolenia.

Mistrzowski obraz balu, głupich rozmów, pustoty i równocześnie wdzięku młodości. Bezradność profesora wobec napierającej siły nowej historii, której nie rozumie i której nie chce uznać. Jak zawsze u Manna, rozważania o śmierci, w tym wypadku o śmierci czasu, o historii, którą rodzi śmierć. Przeglądałem też *Tonia Krögera,* ale nie mogę czytać tej noweli ze spokojem. Widzę ciągle siebie sprzed wielu lat i pamiętam, co mi się podobało w opowiadaniu, nawet to, co sobie wówczas myślałem. Byłby to też temat nowego opowiadania, jakaś pogoń za utraconym czasem, mierzenie się z własną historią, tropienie późniejszych zdarzeń i przeżyć, które już wówczas miały swój początek. Może warto by o tym napisać? Będę myślał. Ten pomysł urodził mi się w tej chwili, gdy notuję zdarzenia dnia wczorajszego.

24.VIII.55

Po południu czytałem nowelę Manna *Szczęście.* Pisała o tej noweli Zofia Nałkowska, zachwycona znajomością psychiki kobiecej Manna. Rzecz jest arcydziełem, jak wszystko, co Mann napisał. Głupi jakiś bal huzarów w małym mieście garnizonowym z powodu przyjazdu śpiewaczek, zwanych „jaskółkami". Żona kapitana, zdradzana w sposób wulgarny i jawny. Jej bunt i odejście

z balu. Solidarność z nią „jaskółki". Niby nic, a tak wiele. Zofia ma rację, że ten drobiazg — bardzo piękny.

Przed snem lektura najmilsza: dziennik Greena. Gide o Claudelu powiedział: *„Claudel est un monsieur qui croit qu'on va au ciel en pullman"*. Na to Claudel: *„Gide, lui, va en enfer par le métro"*. Tak sobie beztrosko ci starcy docinali.

Tom dziennika, który czytam, obejmuje okres, gdy Green pisał *Moirę*. Wiele rozważań o sprawach seksualnych, o czystości, o pożądaniu zmysłowym. Green wyznaje, że nie cierpi swego bohatera, ogarniętego obsesją czystości w sensie purytańskim. I takie oto zwierzenie autora, które zastanawia: *„La verité à laquelle j'arrive après des années de lutte et de réflexion, c'est que je hais l'instinct sexuel"*. Nienawidzi? — a jednak i w dzienniku, i w powieściach ta sprawa zajmuje znaczne miejsce, jako źródło dramatu i jako problem dojmujący, zwłaszcza dla człowieka wierzącego.

30.VIII.55

W *„Nowej Kulturze"* wyznanie Tomasza Manna, jak powstał *Doktor Faustus*. Z wypowiedzi wynika, że Mann pisze dziennik, na co powołuje się często, podając szczegóły swej pracy nad powieścią. Zdziwiło mnie, że w Ameryce Mann był w nienajlepszych warunkach, że pisał w hotelach, w częstych podróżach. I że martwił się, co mnie bardzo wzruszyło, iż jego *Doktor Faustus* ma duże podobieństwo do powieści Hesse'a, która w tym czasie ukazała się w Szwajcarii. Notatki o lekturach bardzo ciekawe. Więc jednak dużo czytał, mimo tak ogromnych dzieł, które wymagały ciągłej pracy przez długie lata. *Faustusa* pisał Mann 3 lata i 8 miesięcy. Notatka o studium Lukácsa zawiera trochę ironii, która zawsze jest wielką siłą artystyczną Manna.

Z tego, co wydrukowała *„Nowa Kultura"*, wyłania się ludzka twarz wielkiego pisarza. Jakże ciekawy i bezcenny musi być jego dziennik!

W *„Przeglądzie Kulturalnym"* piękna fotografia Manna włączona do drukowanego tam fragmentu powieści *Lotta w Weimarze*. Porywający, mądry dialog. Szkoda, że tego tak mało!

*

W *„Nouvelles Littéraires"* bardzo ciekawy esej pisarza angielskiego, Joyce Cary'ego, pt. *Le roman à thèse*. Zaczyna od stwierdzenia pewnych faktów, jakie dzieją się w życiu i kulturze. Najważniejsze to kryzys ateizmu i nawrót do religii. Rozróżnia tutaj kilka postaw: albo całkowite zaakceptowanie religii, albo tylko jej filozofii, albo znów tylko jej moralność. Dążenie do światopoglądu jasnego jest według autora znamieniem naszego czasu. Jak wobec tych dążeń i pragnień zachowuje się literatura? Tutaj jest punkt wyjścia autora do jego rozważań o literaturze „z tezą", czyli o literaturze, która narzuca lub wyraża jakiś porządek moralny i obiektywny sens filozoficzny.

Cary nie wierzy w literaturę czystego doznania estetycznego, która tylko pragnie zakomunikować doświadczenia życia. Każda literatura daje obraz świata, pojęty od strony osądu moralnego i filozoficznego.

Bardzo interesujący w studium Cary'ego jest cały przebieg procesu pokolenia powojennego (po pierwszej wojnie), które zbuntowało się przeciw ateizmowi i przeciw bożyszczom techniki i postępu. Idee socjalizmu fabiańskiego, idee Wellsa, który narzucał niejako mechanistyczną wiarę w postęp na zasadzie wspaniałego rozwoju nauk — wszystko to runęło wobec straszliwych doznań wojennych i powojennych. Stąd powrót do źródeł poniechanych, do źródeł religijnych.

Wielka partia eseju dotyczy Dostojewskiego i jego konfliktów jako chrześcijanina. Dostojewski nie mógł przezwyciężyć swego pesymizmu, który stawał w poprzek jego wierze i jego pragnieniom wiary całkowitej, integralnej. To rozdwojenie daje się zauważyć u wszystkich powieściowych postaci Dostojewskiego. Zwycięża ciągle jedno lub drugie, nie tylko wiara lub niewiara, ale głębokie odczucie zła i tak samo głębokie odczucie dobra.

O Tołstoju są równie świetne uwagi. Choćby ta, że Tołstoj jest anarchistą. Jego religijność jest całkowicie naturalistyczna i rodzi się z przeświadczenia, że żyć w zgodzie z naturą, to znaczy żyć religijnie. Anna Karenina np. dlatego ponosi klęskę, że łamie prawa, jakie natura przeznaczyła kobiecie. Tak samo w *Wojnie i pokoju* przewija się myśl, że natura — to Bóg i wystarczy iść za jej prawami, aby osiągnąć szczęście. To są prawa ludzkie i społeczne.

Na przykładzie dwu wielkich pisarzy rosyjskich dowodzi Cary, że *„roman à thèse"* jest dziś na nowo aktualny pod warunkiem, że literatura będzie szczera i wolna. Teza jest wyrazem poglądu na świat autora, wyrazem jego dążeń i poszukiwania prawdy.

5.IX.55

Ukończyłem 5-ty i ostatni tom Greena. Zamykałem książkę z żalem. Ciekawe, niepospolite życie, zwłaszcza życie intelektualne i życie religijne. Wszystko, co Green mówi o religii, jest przez niego przeżyte i przemyślane, nic z banału, nic z drugiej ręki. Dałoby się z tego dziennika wysnuć pokaźny tom wybranych myśli o Bogu i religii — i byłaby to książka wręcz rewelacyjna. Tak samo można by utworzyć odrębny tom, złożony z myśli o pisaniu, o warsztacie pisarza. O sztuce w ogóle. Green na pewno pisze dalej swoje dzienniki. Kiedy je przeczytam?

29.IX.55

Wieczorem na *Weselu* Wyspiańskiego. Nie widziałem tego dramatu 10 lat. Wrażenie ogromne. Jest to na pewno najpiękniejszy i najdziwniejszy dramat w literaturze polskiej. I w obcej też nikt tak, w taki sposób nie mówił o swoim narodzie. Żeby zmieścić tragedię narodu w scenie szopkowej, w prywatnym zdarzeniu, jakim jest wesele wiejskie, żeby oto widzieć, że

zbiera się tu cała Polska, jej groza, marzenia, małość i wielkość — na to trzeba geniusza. Są dwa dramaty tak dziwne o Polsce: *Wesele* i *Dziady*. *Wesele* zadziwia swoją formą artystyczną; rozmowy rosnące, czasem byle jakie, czasem wstrząsające, nasycone bólem, ironią, goryczą. Wyspiański pisał ten dramat jako satyrę, jako bezlitosne oskarżenie współczesnego społeczeństwa. Pisał żółcią. Tymczasem co z tego wyszło? Wielka tragedia, tym większa, że bez koturnu, bez zamiaru stworzenia tragedii. Jest to jedno z tajemniczych zdarzeń w sztuce. Odkrycie mimowolne — ale niepowtarzalne. Wobec tak wspaniałego dzieła, tak wielorako pięknego — wszystko wydaje się pospolite, niewarte żadnego trudu. Po co pisać, gdy jest utwór tak skończony, prawdziwie boski, nie ludzki?

Widziałem po raz pierwszy *Wesele* w Łodzi, gdy miałem 16 lat. Pamiętam to wrażenie. Włóczyłem się całą noc po ulicach, nie mogąc unieść tego straszliwego piękna. Pamiętam swój płacz, swoją bezsilność. I ta niemożność powrotu do rzeczywistości po wysłuchania takiego utworu, jak *Wesele*.

Zagrano je w Teatrze Wojska Polskiego w Pałacu Kultury, zakładając tłumik na wszystko, co jest tzw. poezją i poetycznością. Naciśnięto do fortissima cały realizm — i co? I tak wyszło to, co musi wyjść. *Wesela* nie podobna zepsuć i zupełnie to jest obojętne, czy aktorzy grają dobrze, czy źle. Byleby tylko mówili sam tekst. Wystarczy. Wystarczy, aby doznać oszołomienia, niezależnie od stylu gry, od konwencji artystycznych — i od upodobań epoki.

Jerzy Zawieyski

Leszek Elektorowicz

BANIA

Wlatuje przez okno
zamknięte
bania skrzydlata
ze szkła
Z cienkiej gumy głowa
ktoś ją napompował
włosy trzcinowe
nóżki sznurkowe
z pereł gołe pięty
Przylatując cicho dzwoni
czasem siądzie mi na dłoni
nim uchwycę już jej nie ma
tylko świecą perły dwie
tylko skrzydeł miech
tylko wiew
i śmiech

KOT

Czarny kot nocy
wypręża ciemny grzbiet
srebrzystym drga wąsem
strumyka
Mroku ciepła sierść
ociera kory drzew
Kot obłok ogonem podnosi
księżycowi pod nos
i
blask znika

A dokoła skrzy się:
gwiazdy — oczy mysie

CHMURA

Przemów chmuro
wołałem dachami
wołałem wieżami

Przemów chmuro
biegłem za wiatrem
z wyciągniętą ręką
leciała
biała

Biegłem
splątany
biegłem
w butach z kamienia
wołałem
Przemów chmuro
leciała w ciszy
jakby ktoś zmarł

Leszek Elektorowicz

Aniela Łempicka

O FANTASTYCE „WESELA"

I. LITERACKI CHARAKTER FANTASTYKI „WESELA"

1. ANI DUCHOLOGIA, ANI PSYCHOLOGIA

O symbolach *Wesela* pisano oczywiście tyle razy, ile razy w ogóle pisano o *Weselu*. Ale w dwudziestoleciu zagadnienie to wyodrębniło się w osobny temat. Rozgorzał długotrwały spór o charakter fantastyki i o znaczenie symboli sztuki. Dyskusja trwa już trzeci dziesiątek lat, ostatnie inscenizacje *Wesela* dodały jej nowej energii. Jak wiele dyskusji, ta również nie doprowadziła krytyków do porozumienia. Sumując wiele różnorodnych opinii, można by poglądy dyskutantów ująć z grubsza w trzy konkurujące z sobą wersje. Fantastyka *Wesela* przedstawiałaby więc:

1. baśń o kluczu symbolicznym,
2. obiektywny byt nadprzyrodzony (zjawy są duchami)[1],
3. imaginacje, hipostazy myśli lub sobowtóry psychiczne bohaterów wprowadzone do sztuki w celu charakterystyki postaci realnych.

Oczywiście w najżywszym konflikcie pozostają ze sobą dwie ostatnie wersje, z których jedna prowadzi do wniosku, że *Wesele* jest dramatem metafizycznym, druga zaś, przeciwnie, chce dowieść racjonalizmu sztuki.

Żadna z tych trzech wersji nie jest przekonywająca. Baśń *Wesela* daleka jest od czystości gatunku, a jej symboli nie należy podciągać pod jeden klucz szyfrowy. Duchy w utworze literackim tylko wtedy świadczą o wierze lub propagandzie metafizycznej autora, jeśli dowiedzie się, że fikcja literacka nie jest całkowicie umowna. Tego zaś właśnie nie dowiedziono. Wreszcie imaginacjoniści zbyt jednoznacznie pojmują zjawy *Wesela*, wpadając w rozbieżność z tekstem.

Największym powodzeniem cieszy się dzisiaj wersja ostatnia. Dlatego należy imaginacjonistom poświęcić nieco uwagi, choć dokładniejszą polemikę

[1] Stanisław Pigoń: *Goście z zaświata*, w książce pt. *Wśród twórców*, 1947.

z argumentami wymienionych wersji odkładam na inną sposobność. Zasługą imaginacjonistów jest wydobycie z tekstu sztuki licznych racjonalnych motywacji i zjaw. Autor istotnie daje dla każdej zjawy i dla wielu fantastycznych sytuacji w dramacie jakieś uzasadnienie psychologiczne. Marysia właśnie wspominała swego narzeczonego i rozmawiała o nim z Wojtkiem, któremu rozsądnie wyjaśnia źródło przywidzeń: „Czarno figuro po ścienie ze światła...". Rozpalonemu po rozmowie ze Stańczykiem Dziennikarzowi mówi Poeta:

Rozżaliłeś się, działa muzyka,
to się koło widzeń zamyka
i działa na nerwy.

Nawet relacje parobków o Wernyhorze są wzięte w racjonalistyczny cudzysłów: „Staszek bajok, a ty śpik". Wiele tłumaczy alkohol, zmęczenie późną, popółnocną godziną.

Imaginacjoniści przykładają jednak zbyt wielką wagę do tych motywacji. Na inny sposób niż wersja poprzednia pojmują oni sztukę dosłownie. Tamta na serio bierze duchy, ci racjonalizm. Uzasadnienia psychologiczne są w *Weselu* tak samo markowane, jak motywacje nadprzyrodzone. Są to przecież uzasadnienia najbardziej banalne, potoczne, „pierwsze-lepsze", daje je autor w obfitości, ale zbywa jednym słowem, przypomina je, ale się o nie nie troszczy. Jeśli nadprzyrodzone motywacje zjaw wzięte są w cudzysłowy umowności baśniowej, motywacje psychologiczne i sytuacyjne wyraźnie umieszcza autor w cudzysłowie potocznego racjonalizmu ludzi wykształconych.

Ale i poza tym imaginacjoniści za bardzo ciągną *Wesele* w stronę psychologii[1]. Wydaje mi się, że zrozumieli metaforyczny charakter sztuki, jej symbolizm, kiedy poza fantastyką dostrzegli dramat duszy bohaterów. Oczywiście mamy w *Weselu* również i te dramaty. Przedstawia je Wyspiański w sposób bardzo szkicowy, choć przejmujący. Nie one jednak zajmują czołowe miejsce w sztuce. W ogóle nie bohaterowie prowadzą dramat w *Weselu*, nie według ich spraw rozwija się sztuka, wbrew pozorom, wśród których niemałą rolę gra autentyzm anegdoty *Wesela*. Najważniejszą osobą w dramacie jest autor, a raczej to, co ma od siebie do powiedzenia zarówno bohaterom, jak widowni. W tym sensie *Wesele* jest sztuką subiektywną i nierealistyczną, to znaczy podporządkowaną myśli autora, nie zaś realiom i rzeczywistym bohaterom dramatu. W sztuce realistycznej o przebiegu dramatu decyduje logika danych w niej faktów, historia środowiska, psychologia bohaterów, ambicją autora jest, by dramat rozwijał się i tłumaczył sam, bez interwencji autora. Sztuką poetycką rządzą nie fakty i nie bohaterowie, **lecz logika myśli lub przeżyć poety.**

Ostatnio w niektórych „rehabilitacjach" usiłuje się przedstawić Wyspiańskiego jako konsekwentnego racjonalistę. Niepotrzebna gorliwość. Metafizyka stanowi najważniejszą treść wielu jego utworów. Wielu, ale nie wszystkich. Jeśli autor, tak jak to się dzieje w *Weselu*, daje w sztuce dwoistą,

[1] Wymienić tu trzeba przede wszystkim rozprawkę St. Gerstmanna: *„Wesele" jako dramat symboliczny*, „Twórczość", 1947, zeszyt. 1. Podobnie Irena Pannenkowa: *Wyspiański na nowo odczytany*, **„Twórczość", 1956, z. 5.**

racjonalną i nadprzyrodzoną motywację wydarzeń, zabieg taki może oznaczać dwie rzeczy: albo autorowi zależy na obu wersjach (może na którejś z nich więcej), albo nie zależy na żadnej. Gdyby zależało na obu, ich sprzeczność stałaby się w jakiś sposób problemem sztuki. Tak się dzieje np. w *Klątwie*. Motywacje psychologiczne krzyżują się tam z racjami metafizycznego porządku. Krzyżują się po to, by powstał problem metafizyczny, po to, by sztuka przedstawiła lub raczej zasugerowała czytelnikowi metafizyczną płaszczyznę ludzkich spraw. W *Weselu* tak się nie dzieje. Podwójna, racjonalna i nadprzyrodzona, motywacja zjaw nie ewokuje problemu, nie prowadzi do żadnej konkluzji. Do żadnej z dwu wersji autor nie przywiązuje większej wagi, żadnej nie traktuje na serio. Po cóż je wprowadza do dramatu? Między innymi po to, żeby się zniosły nawzajem.

Zaprzeczając czy raczej odbierając wagę obydwu wersjom, autor ustala poetykę dramatu. Każe fantastykę *Wesela* traktować wyłącznie jako poetycki środek ekspresji — i nic więcej, bez dalszych wyjaśnień racjonalnych, filozoficznych, mitycznych lub psychologicznych. Odpowiedź na pytanie, jaki jest charakter zjaw *Wesela*, brzmiałaby: ani metafizyczny, ani racjonalny, lecz literacki. Zjawy w *Weselu* to nie duchy i nie imaginacje, lecz literatura.

Nie chodzi mi o negację argumentów obu poprzednich wersji. Zjawy w *Weselu* rzeczywiście raz prezentują się jako duchy, to znów bohaterzy i autor przedstawiają je jako majaki, marzenia, imaginacje, głos sumienia, hipostazy myśli. Kiedy Marysi zjawia się zmarły narzeczony, mamy klasyczną scenę z duchem o północnej godzinie, jak w wierzeniach ludowych lub romantycznych balladach, chociaż i tutaj tekst przynosi motywacje racjonalne, każące traktować zjawę jako obraz wspomnień bohaterki, do której wraca przeszłość z okazji ślubu siostry. Kiedy Dziennikarzowi zjawia się Stańczyk, narzuca się raczej interpretacja imaginacjonistów — scena ma charakter wewnętrznego dialogu Dziennikarza, chociaż tekst nie dostarcza rozstrzygających argumentów na to, by wykluczyć twierdzenie, że zjawa Stańczyka jest w dramacie autentycznym duchem Zygmuntowskiego trefnisia. Słowem, autor zdaje się mówić do czytelnika: traktujcie sprawy jak chcecie, mogą one być duchami lub marzeniem, raz bardziej duchami, raz bardziej marzeniem, halucynacją, myślą. Ale właśnie dlatego obie wersje mają wyłącznie okolicznościowe znaczenie sceniczne, nie pretendują do wyobrażania jakichkolwiek stosunków rzeczywistych, nie prowadzą ani do problemów i orzeczeń z dziedziny psychologii, ani do problemów i orzeczeń na temat zaświatów.

Od drugiego aktu Wyspiański wprowadza do dramatu baśń: Chochoł, duchy, zjawy, złoty róg, złota podkowa, wichry, pioruny, fantastyczna akcja powstańcza. Baśni tej nie proponuje jednak Wyspiański „na serio". Nie tylko w tym znaczeniu, by brać jej dziwy za rzeczywistość — tego nie robili nawet romantycy. Ale również i w tym znaczeniu, w jakim chciał ją rozumieć Kucharski, to znaczy, że chodzi o prawidłową, ciągłą i poddaną rygorom logiki wewnętrznej opowieść baśniową. Baśń, z którą mamy do czynienia w *Weselu*, jest po prostu poetyckim sposobem wypowiedzenia kilku współczesnych myśli.

Istnieje w literaturze tendencja, odradzająca się co jakiś czas i słabnąca później, która nakazuje literaturze świadomość swej literackości. Spotykamy

ją w literaturze baroku, oświecenia i romantyzmu, za każdym razem w nieco innej postaci. Od moderny zakorzeniła się ona w literaturze na dobre, demonstrując coraz bardziej jawnie i coraz bardziej wymyślnie fikcyjność fikcji literackiej, jej całkowitą zależność od potrzeb ekspresji.

Współczesna literatura poetyckiego eksperymentu zaczyna się od moderny. Maeterlinck i Claudel, Gide i Shaw, krusząc tradycyjne rygory realności fikcji literackiej, ustanawiając prawo swobodnego jej kształtowania wg potrzeb nastroju lub dyskusji intelektualnej, stylizacji lub ekspresji, budowali początek drogi literackiej, którą dalej prowadzili Majakowski, Witkiewicz, Kafka, Giraudoux. Nikt nie napisał jeszcze pracy ustalającej miejsce Wyspiańskiego w eksperymentatorskim ruchu literatury od moderny po dziś dzień, ale bez żadnego ryzyka można powiedzieć, że jest to miejsce jedno z największych. Dlatego naprawdę warto popatrzeć na utwory Wyspiańskiego z drugiego końca historii literatury, z perspektywy dzisiejszej. Zapewne, w gromadce najbardziej dziś aktualnych i dyskutowanych autorów Wyspiański z *Wesela* wyda się może nieco staroświecki. Nie są dziś w modzie tak tradycyjne motywy baśniowe, jak te, których użył poeta w swej sztuce. *Wyzwolenie* i *Akropolis* mają znacznie bardziej współczesne obrazowanie. Pod najbardziej zasadniczym jednak względem nowatorstwo lub nowoczesność Wyspiańskiego jest do dziś najświeższej daty. Jest to właśnie sprawa stosunku autora do tworzonej przez siebie fikcji poetyckiej.

Charakter nowej fikcji jest literacki, oczywiście nie w prostym znaczeniu przyporządkowania do literatury („fikcja literacka"), lecz w innym sensie. Najpierw w tym, że autor komponuje fikcję autonomicznie literacką, nie pretendującą do odzwierciedlania ani przyrodzonego, ani nadprzyrodzonego świata. Po drugie, ponieważ poeta unika tworzenia swojej fikcji z wzorów rzeczywistego życia, często, dla podkreślenia jej umowności, komponuje ją ze znanych elementów tradycji kulturalnej, przede wszystkim literackiej. Od moderny po dziś dzień literatura bez przerwy eksploatuje sama siebie.

Robiła to oczywiście i dawniej. Było to jednak co innego. Kiedy Goethe pisze *Ifigenię*, chce udramatyzować mit. Kiedy Sartre pisze dramat o Orestesie i Elektrze, mit jest tylko chwytem literackim. Goethe kazał widzowi wierzyć, przynajmniej na czas spektaklu, w rzeczywiste życie i los swoich bohaterów. Sartre pozbawił fikcję dramatyczną jakichkolwiek uprawnień do pozaliterackiego życia, jest ona wyłącznie aluzją, metaforą, przypowieścią. Goethe przedstawiał mit, Sartre literaturę.

Rozpatrzmy to zjawisko na przykładach polskich.

Słowacki pisząc *Balladynę* — układał baśń sceniczną. Oczywiście nadawał jej własny, współczesny sens filozoficzny lub raczej historiozoficzny. Jednak sens ten wynikał z wydarzeń przedstawionych w sztuce, był morałem opowieści. Założywszy, że rzecz dzieje się w świecie baśni, poeta podjął się ten świat przedstawić i kazał nam na czas spektaklu uwierzyć w jego istnienie. Realność takiej rzeczywistości dramatycznej jest wynikiem umowy między poetą i widzem, obie strony jednak zobowiązują się traktować jak prawdę to, co się dzieje na scenie. Nawet jeśli poeta czasem narusza umowę przelotną ingerencją autorską, chwytem obnażenia iluzji, nie podważa tym zasadniczych reguł gry — baśniowi bohaterowie i fabuła sztuki stanowią przecież dramat. Tak było do Wyspiańskiego. U niego zupełnie inaczej. W *We-*

selu baśń nie jest przedmiotem dramatu. Motywy baśniowe są natomiast wprowadzone do utworu na prawach obnażonych środków ekspresji, potrzebnych autorowi do rozegrania przedstawionych na scenie spraw w kierunku zamierzonej myśli sztuki. Ten rodzaj bytu scenicznego (postaci, wydarzenia, motywy) nazywam literackim.

Dzisiejsza praktyka dramatyczna pokazuje, że podobna kompozycja może się obejść bez motywów zaczerpniętych z literatury. Tak Wilder w *Obiedzie świątecznym* refleksję o błyskawicznym przemijaniu życia ludzkiego wyraża w ten sposób, że każe swoim bohaterom rosnąć, starzeć się i umierać przy tym samym świątecznym stole rodzinnym. Częstszy jednak dotąd, zwłaszcza jeśli będziemy się cofać wstecz, ku modernie, był inny model kompozycyjny. Chodzi o dramat oparty na zasadzie jakby gry literackiej, polegającej na tym, że zamiast osób i zdarzeń pretendujących do realności, autor wprowadza do dramatu postacie-tematy, zdarzenia-motywy literackie. Zyskuje w ten sposób dużą swobodę postępowania z bohaterami i fabułą. Nie ma rygoru prawdopodobieństwa, nie ma anachronizmów — autor proponuje przecież widzom nie realny obraz życia, lecz literaturę, a literatura ma być podobna do literatury, nie do życia. Toteż rygory, jakie obowiązują w takim dramacie, są rygorami motywów literackich, mitologicznych, historycznych, malarskich, wprowadzonych do sztuki. Jeśli autor proponuje widzom, że swoje refleksje przedstawi na motywie historycznym Joanny d'Arc, może bardzo dowolnie postąpić ze swoją bohaterką i jej psychologią, ale w jakiejś mierze musi trzymać się tradycyjnego modelu postaci lub przekazu wydarzeń. Joanna będzie więc wiejską dzieweczką, będzie słyszała „głosy" i spłonie na stosie. Może Kreon nosić — klasyczny już — zegarek na ręku i wypowiadać bardzo współczesne opinie polityczne, ale musi np. pozbawić Antygonę życia, aby zachować reguły gry.

Otóż również i w tym znaczeniu baśń *Wesela* ma literacki charakter. Tworzy ona w sztuce nie tylko fikcję wyposażoną w wyłącznie literackie życie, ale zarazem ma ona jak najbardziej literacki rodowód, którego nie warto dowodzić, należy on bowiem do rzeczy ogólnie znanych. Zarazem baśń ta zachowuje swoje rygory literackie, które są m.in. rygorami baśni. Trzeba zacząć od duchów w północnej godzinie, aby skończyć dramat czarem błędnego tańca w koło.

2. MOTYWACJA PRZYPOWIEŚCI BAŚNIOWEJ, „WESELA"

Mówiłam, że baśniowe motywy *Wesela,* wszystkie te historie z duchami, rycerzami i złotym rogiem są na gust dzisiejszego odbiorcy nieco staroświeckie. Ale jest to staroświeckość, która nie obciąża konta autora, jest to staroświeckość motywów baśniowych, nie sztuki,. W sztuce wybór takich właśnie motywów ma swój szczególny sens. Baśń, jaką nam prezentuje autor, jest bowiem ironiczną odpowiedzią na poezję inteligentów dramatu.

Od początku sztuki gromadzą oni wszelkiego rodzaju poetyczność i nastroje. Zaczynają od niefrasobliwych zachwytów nad kolorową wiejską sielanką i od literackiego flirtu *pour passer le temps.* Stopniowo wyobraźnia biesiadników staje się coraz śmielsza, sięgają po dekoracje i nastroje coraz bardziej

wzniosłe, dramatyczne, narodowe. To przecież za improwizacją gromadki inteligenckich gości dworek Gospodarza ulatuje w napowietrzne rejony baśni i wszystko, co w nim się dzieje, otrzymuje charakter „znaków" i symboli.

Bezpośrednią inspiratorką tej literackiej zabawy jest muza dramatu, Rachela, ale każdy z inteligentów, poetyzując moment weselnych godów i swoją w nim rolę. staje się współautorem. Tak oto baśń zjawiła się na scenie jako efekt literackiej zabawy — rozpętania nastroju poetyczności. Podnieceni egzotyką ludowej uroczystości, rozegzaltowani chłopomaństwem, rozkochani w literaturze romantycznej i w modernie — ci malarze, poeci, dziennikarze i ich towarzyscy satelici układają baśń odpowiednią do nastroju chwili. Jest więc rzeczą naturalną i konieczną, że składają się na nią stare motywy baśniowe i reminiscencje z wielkiej literatury romantycznej, chłopskie zabobony i stylowa dla moderny animizacja poetycka Racheli, której wyobraźnię poruszył owinięty w słomę krzak róży w ogrodzie.

Nawet wielkie narodowe zapasy ze zjawami przeszłości w akcie drugim traktują bohaterowie dramatu trochę jako imprezę literacką, produkt podnieconej wyobraźni. Posłuchajmy, jak żartobliwie tłumaczy Poeta wracającej do dworku Racheli zmiany nastroju w weselnym zgromadzeniu:

Myśmy lecieli
na lep poezji, — i teraz
dwór się od poezji trzęsie;
odbywa się wielkie darcie
piór, wszelijakiego drobiu:
grunwaldzkie duchowe starcie,
lecą pióra orle, pawie, gęsie,
wnet ujrzymy hussarię i króla.

Rachela aprobuje nowy styl poetycki:

chata stała się rozkochana
w polskości — — — — — — —

oboje jednak traktują to, co się dzieje na scenie, jedynie jako nastrój chwili, rozkoszując się jego poetycką wspaniałością:

RACHELA

Dzisiejsze sny,
po tej nocy nie przespanej,
będą cudne, — bo oczy patrzące
stały się figurami ludne,
które się nie łatwo zatrzeć dadzą.

POETA

Chodźmy patrzeć!

Dopiero ingerencja autora zmienia nastrojową zabawę literacką weselnego towarzystwa w dramat narodowy. Chwyta on swoich bohaterów za słowo i na wiatr rzucone poetyckie metafory, obrazy, myśli obleka w ciało. Chochoł, za nim procesja duchów, baśń sztuki wywołana dla igraszki, zjawia się w sztuce po to, by sądzić i działać. Nieoczekiwanie dla rozpoetyzowanych bohaterów w miejsce dramatyczności na scenę wkracza dramat, stawiając literatów i literaturę przed koniecznością czynu i odpowiedzialności.

Pod naporem powagi dramatu sami inteligenci poczynają odczuwać czczość i blagę swojej poezji. Tak zniecierpliwiony Poeta wykrzyknie:

> Oszaleć — bo wszędy czuję
> ten ustrój poetyczności.

A Pan Młody wypowie przejmujące słowa:

> Ujęły mnie jakieś kleszcze
> przestrachu, ogromne grozy.
> Uląkłem się nagle prozy,
> jaka jest we fantastycznym świecie...

Rozpoetyzowaniu młodopolskich bohaterów przeciwstawia Wyspiański groźny dramat rzeczywistości narodowej. Przedstawi go właśnie w formie przypowieści baśniowej, przy pomocy tej samej baśni, jaką rozpętała inteligencka gromadka sztuki. Niefrasobliwie poczęte dzieło ich imaginacji, jak w legendzie o posągu Pigmaliona, stało się ciałem i wyzwoliwszy się spod władzy swoich twórców, poraziło ich niespodziewaną powagą i wielkością. Wywołana na żart, dla zabawy i nastroju — zjawiła się baśń-historia, baśń-tradycja i rzeczywistość narodowa, po to, by pięknoduchom i frazesowiczom wystawić do zapłacenia rachunek za zabawę w poetyczność i patriotyzm.

II. JAK ROZUMIEĆ ZJAWY DRAMATU

1. PRZECIW KLUCZOM DO SZYFRU

Zawiłość i sprzeczność interpretacji *Wesela* wynikały w dużej mierze z tego, że po pierwsze zbyt jednoznacznie pojmowały one symbole i alegorie *Wesela*, po drugie zbyt małą rolę wyznaczały w dramacie stylizacji baśniowej i w rezultacie każdemu szczegółowi w sztuce przypisywały właściwość znaku lub symbolu. Tymczasem fantastyki *Wesela* nie wolno rozumieć jako prostego zespołu pojęć, myśli lub morałów poprzebieranych w fantastyczne maski. To w oświeceniowej a później pozytywistycznej literaturze mieliśmy do czynienia z takim rodzajem fantastyki. W jednej z nowelek Prus opisuje ponurego olbrzyma w kuźni z kolcem i młotem. Gdy opis został dokonany, postać prezentuje się czytelnikowi: — Ja jestem Cierpienie. — Jest to typowy przykład fantastyki jako maskarady abstrakcji.

Nie zawsze łatwo określić, kiedy w *Weselu* mamy do czynienia z symbolem, kiedy zaś z alegorią. Jak np. zakwalifikować zjawy dramatu? Jako uposta-

ciowane idee (np. Rycerz, Wernyhora) mają one wiele cech alegorii, jako zjawiające się w północną godzinę żywe duchy narodu mają one w dramatycznej konwencji baśni siłę życia większą niż wymagało tego materialne ciało symbolu. Alegoryczna czy symboliczna fantastyka *Wesela* posiada rozbudowane własne życie w utworze i to ją różni od ilustracyjnej fantastyki z alegorii Prusa. W interpretacji symboli sztuki trzeba tę samodzielność poetycką jej motywów baśniowych uwzględnić i nie szukać w każdym fragmencie fantastycznej fabuły ukrytej myśli autora.

Tymczasem wciąż ponawiane są próby odnalezienia do *Wesela* klucza „doskonałego", którym, jak kluczem do szyfru, chce się wytłumaczyć każdy szczegół obrazu fantastycznego w *Weselu,* każde słowo i ruch zjawy, każde ogniwo fantastycznej akcji. Wystarczy, że Chochoł powie: „Pod figurą ktosik stał" — już czujny komentator wdaje się w domysły i rozważania, kto by to mógł być. Skoro tylko mała Isia, wyrzucając Chochoła z chałupy, nazwała go śmieciem, już inny komentator odczytuje w tym naukę autora, że byle śmieć rządzi współczesną Polską. Postępowanie podobne jest oczywistym nieporozumieniem. Jeśli bowiem sztuka jest symboliczna, nie znaczy to, że wszystko w niej jest symbolem. Takiemu zabiegowi nie podda się nawet bardziej rozwinięta alegoria.

Przeciw tym pedantycznym interpretacjom słusznie protestował Wyka[1], przestrzegając, że symbole *Wesela* należy pojmować i odczuwać tylko w sposób ogólny. Przestrogę uzasadnia Wyka tym, że:

„Tekst wątku symbolicznego w sztuce nie poddaje się dosłownym i intelektualnym przekładom na język krytyczny, poeta wprowadzając poetykę symboliczną pragnął, aby ów tekst nie poddawał się takim przekładom".[2]

Czy przestrogę tę należy rozumieć jako apel do rezygnacji z wyjaśnień symboli dramatu w ogóle? Wyka nie zajmuje się w swojej pracy bliżej problemami interpretacji zjaw. Tam, gdzie mu to jest potrzebne dla odczytania sensu sztuki, nie rezygnuje z interpretacji. Zgłasza swoją solidarność z jedną określoną wersją symboliki dramatu, odrzuca inne. Nie ma więc powodu przypisywać Wyce stanowiska, którego w piśmie nie sformułował, w praktyce nie zajął.

Inna sprawa, że zarówno sformułowanie Wyki, jak i sformułowania ogólnie przyjęte w poetykach zawierają pewne niedopowiedzenia co do natury symbolu. W trosce o to, by usunąć możliwość płaskiego pojmowania symbolu, teoretycy kładą tyle nacisku na niejasność i wielość znaczeń symbolu, że zdają się nakazywać wstrzemięźliwość od wszelkiej jego interpretacji:

„Dla symboliczności znamienna jest wielość treści ewokowanych; odbiorca może dać jednej z nich pierwszeństwo, pamiętając jednak, że to nie utwór, lecz on sam ten sens symboliczny *ad usum* własnego przeżycia ustala."[3]

„Symbol to znak, którego odczytanie równoznaczne jest niemożliwe. Jego zawartość znaczeniowa nigdy się nie da bez reszty wyczerpać w terminach logiczno-dyskursywnych."[4]

---

[1] *Legenda i prawda „Wesela"*, 1950, str. 31, 32.
[2] ibid, str. 32.
[3] Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*, tom I, W-wa 1954 str. 301.
[4] *Poetyka opisowa*, W-wa, 1949, str. 122.

Niedopowiedzenie polega na tym, że nie jest zupełnie jasne, czy chodzi o kompletność przekładu, czy też o jego możliwość. Mogę się podpisać pod tym sformułowaniem tylko w pierwszym wypadku. Tak jak każda wypowiedź, symbol może być wieloznaczny lub po prostu ciemny. Trzeba przyznać, że cechy te towarzyszą symbolowi częściej niż innym formom wypowiedzi. Ale nie wynika z tego, że jego znaczeniowa wyrazistość musi być już w samym założeniu poetyckim zatarta lub nieczytelna. Pointa finału *Wesela* — czar błędnego tańca w koło — jest symbolem bardzo dobitnie czytelnym i nie budzi w odbiorcy żadnych wątpliwości co do swego znaczenia. Przetłumaczenie symbolu na język logiczno-dyskursywny jest oczywiście rzeczą trudną i z pewnością nie można dokonać takiego przekładu bez pozostawienia poza nim bardzo istotnej reszty znaczeniowej i wartości ekspresyjnej. Jest to jednak właściwość, jaką symbol dzieli z całą poezją, a nawet z całą tzw. literaturą piękną. Mimo to, odkąd istnieje literatura, tłumaczymy ją na język dyskursywny, godząc się na płynące stąd dla niej szkody, odczuwamy bowiem potrzebę porozumienia się ze sobą w dziedzinie literatury tak samo, jak we wszystkich innych dziedzinach naszego życia.

2. WARTOŚĆ POETYCKA DRUGIEGO AKTU

Pierwszy akt dramatu przedstawia nam nieco osobliwe, ale bardzo wąskie grono osób i niewielki wymiar wydarzeń. Akt drugi przemienia dworek Gospodarza w miejsce, gdzie rozgrywa się komedia i dramat Polski współczesnej. Na tym, że dokonała się ta przemiana, polega symbolizm sztuki. Dworek bronowicki, rozszerzający swe ściany do rozmiarów Polski — stanowi bowiem pierwszy wielki s y m b o l dramatu, o czym komentatorowie symboliki *Wesela* mówią raczej skąpo, zajęci roztrząsaniem subtelnych problemów w rodzaju znaczenia róży i słomy w postaci Chochoła.

Przemiany dworku Gospodarza w Polskę współczesną dokonują zjawy. Miejsce, w którym pojawiają się Stańczyk i Rycerz, Szela i Branicki, otrzymuje wymiary historyczne, staje się areną narodową. Wtedy zjawia się na niej Wernyhora ze złotym rogiem i wezwaniem do powstania. Razem z nim proces przemiany dokonał się do końca. Dopiero wtedy, gdy poeta zbudował swój wielki symbol, rozszerzając skalę dramatu z kameralnej do monumentalnej, mógł przystąpić do przypowieści finału aktu trzeciego. Dopiero wtedy satyra i tragizm tego finału ukazują w pełni swoje wymiary i swoją bezlitosność.

Wartość poetycką drugiego aktu wyznacza jednak nie to, że na scenie pokazują się zjawy — jest to efekt sam w sobie, przyznajmy, prostacki. Wartość tę osiąga drugi akt przez jedyne w naszej dramaturgii połączenie i przemieszanie skali kameralnej i monumentalnej. W ten sposób sprawa, myśl, wydarzenie, z których nie zdążyła się jeszcze zetrzeć ich jednostkowa intymność, otrzymują nagle daleki rodowód historyczny; lub odwrotnie, przed sprawą największą każe dramat stanąć i zmierzyć się z nią ludziom tkwiącym w wąskim nurcie własnych losów, nie przeczuwających swojego udziału w historii i odpowiedzialności za nią. Nieustanna przemiana jednej skali

w drugą, tajemnicze współistnienie obu planów sztuki, małego i ogromnego — to jest siła poezji drugiego (i potem trzeciego) aktu, to jest wielki symbolizm dramatu.

3. PRÓBA WIZJI PLASTYCZNEJ

Kim więc są te wielkie osoby, które bronowickiej chacie nadają tak niezwykłe wymiary? Czy są to „duchy" dobre, czy złe — czy działają na szkodę, czy na korzyść zgromadzonych na weselu, czy są szyderstwem, czy ideałem dla bohaterów, którym się ukazują. Odpowiedź na te pytania jest określona przez odpowiedź na pytanie, jaki jest sens *Wesela*. Jest jednak w dramacie pewien wskaźnik prawidłowości interpretacji, którego nie wolno pominąć. Trzeba pamiętać o tym, że ekspresję zjaw, może bardziej niż tekst ich wypowiedzi, kształtuje wizja plastyczna. Tekst jest, jak często u Wyspiańskiego, ciemny, zawiły, dziwaczny — da się naciągać na różne komentatorskie szablony. Sumienny krytyk musi poświęcić dużo czasu, by wyznaczyć dopuszczalne przez tekst pole interpretacyjne i granice, gdzie ono się kończy. Widzowi teatralnemu z potoku płynących ze sceny słów zostaje przejmujące, ale znaczeniowo niezupełnie jasne wrażenie. Powiedzmy otwarcie: „kwestie" zjaw w drugim akcie *Wesela* są niedobre: zarówno nieczytelne, jak rozgadane. Najbardziej widać to w dialogu z Rycerzem. Jego długa kwestia jest po prostu w sztuce niepotrzebna i scena zyskałaby na ekspresji i wyrazistości, gdyby ją ograniczyć do końcowej pointy. Natomiast plastyczna wizja *Wesela* działa dobitnie i bardzo czytelnie. Jeśli się więc proponuje jakąś interpretację zjaw, warto zmierzyć jej sensowność z wymową wizji plastycznej.

W dwudziestoleciu np. powstała w krytyce *Wesela* silna tendencja satyrycznej interpretacji Wernyhory (Cybulski, Cywiński, Siedlecki, Kucharski). O powstaniu tej tendencji zadecydowały względy ideologiczne, co zresztą bynajmniej nie przesądza sprawy jej słuszności. Krytycy atakowali rolę Wernyhory w imię politycznego realizmu narodowego swoich czasów. Chcieli widzieć w tej zjawie symbol politycznej wiary w „cuda", a w Wyspiańskim wroga takiej postawy. *Wesele* pisał poeta istotnie z pozycji realizmu politycznego. „Realizm jego nie szedł jednak tak daleko, by z Wernyhory uczynić postać satyryczną. Pigoń wszechstronnie rozprawił się z interpretacją Wernyhory jako złego ducha Polski. Mimo to interpretacje Kucharskiego-Siedleckiego znalazły swego spadkobiercę w Puzynie[1], który proponuje wersję satyryczną rozciągnąć na wszystkie zjawy, traktując je jako swoiste karykatury bohaterów realnych, ośmieszające zawartość słabych głów weselnej gromadki. Porównajmy z tą propozycją plastyczną wizję zjaw *Wesela*.

Stańczyk i Wernyhora zeszli na scenę z obrazów Matejki. Jak wiadomo, u Matejki obydwie postacie są osobami dużego formatu, wyposażonymi w patriotyczną i narodową wielkość. W epoce, w której powstało *Wesele*, obrazy Matejki ustanawiały kanon patriotycznej hagiografii. Matejkowski Stańczyk i Wernyhora stali się również kanonem powszechnie znanym i równie powszechnie przyjętym przez piśmienne warstwy polskiego spo-

[1] *Zagadnienia „Wesela"*, *„Przegląd Kulturalny"*, 1955, nr 29.

łeczeństwa. Każą obu postaciom zejść z obrazów na scenę. Wyspiański powołuje do udziału w narodowym dramacie treść, której symbolem i wcieleniem stały się te dwie osobistości, a którą najkrócej można by wyrazić: Stańczyk — mądry krytycyzm narodowy, Wernyhora — wola i proroctwo przyszłej, jednoczącej cały naród walki o wolność.

Oczywiście mógł poeta wprowadzić do dramatu obie Matejkowskie postacie po to, aby je wyszydzić lub ośmieszyć. Ale jest rzeczą jasną, że tendencja taka znalazłaby natychmiast wyraz w wizji plastycznej tych postaci. Do inscenizacji matejkowskiej łatwo mógł autor wpleść, gdyby chciał, momenty groteski lub karykatury, postarałby się o to, aby kanon narodowy pokazał widzom swoje śmieszne strony.

Tymczasem niczego podobnego w tekście *Wesela* ani we wskazówkach inscenizacyjnych nie znajdziemy. Retusze Wyspiańskiego idą raczej w kierunku nadania osobom dramatu, jeśli to jest możliwe, jeszcze większej rangi i wspaniałości. Stańczyk z *Wesela* nie ma już w sobie nic z niskiej pozycji zawodowej królewskiego trefnisia. Wernyhora jest wielkim panem, nie kozackim pieśniarzem. Retusze pozostają w zgodzie z karierą artystyczną obu postaci, które w kolejnych wcieleniach poetyckich i malarskich ulegały coraz większemu uwznioślenu. Jeśli Stańczyka, Wernyhorę, Szelę, Hetmana — poeta kształtuje według gotowego kanonu narodowych wyobrażeń i zgodnie z kanonem obdarza ich majestatem tradycji i historii, wielkością lub grozą, może to oznaczać tylko jedno: autor dąży w tym punkcie do pełnego porozumienia się z widzem, chce, by postacie te nie budziły żadnych wątpliwości co do swojego znaczenia.

Zgodnie z tą tradycją na weselu pojawiają się dobre i złe duchy narodowe, nie pokazują się natomiast małe i śmieszne. Branicki, to wizja strasznej zdrady narodu, Szela — to duch kainowej zbrodni z plamą na czole, we krwi cały. Są to duchy piekielne, nie farsowe, wieje od nich groza, nie śmieszność, tak samo jak od Stańczyka, Ryczerza, Wernyhory — bije wielkość. Satyra Wyspiańskiego nie sięga zjaw dramatu.

Dzieje się tak dlatego, ponieważ wizje wielkich lub strasznych duchów narodowych potrzebne były Wyspiańskiemu nie po to, by je kompromitować. Wywołuje je poeta dla polemiki nie z duchami, lecz ze współczesnymi. Zjawy drugiego aktu przemieniły dworek Gospodarza w miejsce, gdzie się toczy duchowa bitwa o naród, gdzie rozstrzygają się losy Polski. Oczywiście zadania tego nie mogłyby dokonać duchy z szopki.

4. ZJAWY SĄ WIĘKSZE OD BOHATERÓW WESELNYCH

Satyryczna wersja zjaw Siedleckiego i Puzyny jest związana z psychologiczną lub w tym wypadku może raczej charakterologiczną wersją fantastyki sztuki:

„Wernyhora, jak wszystkie inne zjawy z aktu drugiego *Wesela* ma nam uplastycznić charakterystykę osoby, przed którą staje... Wernyhora jest tym, co się gra w duszy Gospodarza". [1]

[1] Siedlecki: *Kościuszko i Wernyhora u Wyspiańskiego*, „*Myśl Narodowa*", 1932, nr 52, str. 752 i 753.

Jeśli tak racjonalistycznie rozumie się uzasadnienie zjaw w tekście, nic dziwnego, że satyrę autora rozciąga się z bohatera na zjawę, która mu się ukazuje, a która ma w tej interpretacji przedstawiać hipostazę duszy i umysłu postaci realnej. W każdej zjawie można wtedy widzieć kpinę z bohatera, jego sparodiowany wizerunek.

Autorzy tej hiperkrytycznej wersji nie dostrzegają, że zamienili *Wesele* — satyrę i dramat narodowy — na *Wesele* — pamflet na Rydla i Tetmajerów. Warunkiem przemiany bronowickiej chaty w miejsce, gdzie toczy się duchowa bitwa o Polskę, jest wielkość zjaw. Jeśli przyjmiemy, że zjawy są figurami farsowymi, kpiną z osób występujących w sztuce, znikają z dramatu Stańczyk i Wernyhora, Szela, Hetman i Rycerz — bohaterami drugiego aktu zostają Dziennikarz, Poeta, Pan Młody, Dziad, Gospodarz. Ośmieszenie tych majaków staje się celem sztuki, drugi akt nie wychodzi poza małe ścianki bronowickiego dworku. Najważniejszą racją satyry sztuki — pokazały to ostatnie inscenizacje *Wesela* — stają się sylwetki pierwowzorów, znanych osobistości Krakowa, wyzierające spod przejrzystych kryptonimów, pamflet bez autentycznego adresata wpada bowiem w nudę, cóż by kogo obchodziła najbardziej złośliwa parodia majaków zmyślonej figury.

Każda interpretacja zjaw, która czyni je czymś mniejszym od bohaterów sztuki, obojętne czy ogłasza je za kompromitacje, czy za imaginacje, zepsuje drugi akt *Wesela* (trzeciego nie zepsuje, bo tam żadna z tych wersji nie da się zrealizować w inscenizacji). Każda bowiem w centrum uwagi widza postawi figury bohaterów albo ich osobisty dramat, albo ich śmieszność. Usunie natomiast ze sceny coś o wiele bardziej frapującego — poetycką przypowieść autora o Polsce współczesnej. Dziś, kiedy plotka o *Weselu* jest już tylko *curiosum* historyczno-literackim, zarówno dramaty jak i śmieszność zgromadzonego na scenie towarzystwa bawią nas o wiele mniej niż współczesnych. Toteż w ostatnich inscenizacjach *Wesela*, które forsowały imaginacyjną lub satyryczną wersję zjaw, drugi akt dramatu istotnie ział nudą.

Sens satyryczny i dramatyczny drugiego aktu polega na odwróceniu proporcji aktu poprzedniego. Tam „literatura", poezja, nastroje narodowe „były mniejsze" od zgromadzonych w dworku Gospodarza artystów i ich towarzystwa, były ich dziełem. Tu — baśń, pozornie obłaskawiona, wymknęła się im z rąk. Zjawy stanęły p o n a d realnymi bohaterami dramatu, którzy po kolei blamują się wobec nieoczekiwanego spotkania z tym, „co się komu w duszy gra". Doskonale tej idei służy plastyczne rozwiązanie scen. W samym postawieniu naprzeciw siebie wielkich postaci narodowych i małych figurek współczesnych jest już najsugestywniej wyrażona satyra drugiego aktu. Jeśli się tego odwrócenia proporcji nie dokona, jeśli uczestników wesela postawi się p o n a d zjawy, podporządkowując je bohaterom realnym jako ich imaginację lub charakterystykę, cały efekt drugiego aktu przepada.

Pierwszy wielki chwyt ironii autora pod adresem bohaterów sztuki (i poprzez nich pod adresem współczesnych) — polega na tym, że przenosi on ich z towarzyskiego zacisza, z kręgu małych koleżeńskich wydarzeń na scenę rozszerzoną do rozmiarów historii, i tam tym ludziom, którzy z marzeń narodowych uczynili nieszkodliwy narkotyk i używają go jak codzienną porcję kawy — każe zmierzyć własną skalę z przywołanymi duchami narodu, daje marzeniom możność sądu nad marzycielami.

Na scenie dziejowej bohaterowie *Wesela* okazują się oczywiście żałośnie mali. Nie dorośli do historii — to pierwszy wynik konfrontacji. Ładunek ironii, jaką mieści w sobie ten wynik, stanowi najsilniejszy moment dramatyczny drugiego aktu. Gdyby przyszła „chwila osobliwa" walki o wolność narodu, nic by z tego nie wyszło, zaprzepaściliby sprawę nie mogąc wyjść z zaklętego kręgu małości, kłamstwa, błędów. To następna i ostateczna pointa konfrontacji z finału aktu trzeciego.

5. PROCESJA ZJAW

Na bilans ogólny składają się bardziej szczegółowe pozycje rachunków narodowych. Oto przedstawiciel konserwy obnaża swoje bankructwo w obliczu własnego patrona. Oto poeta, którego wyobraźnię wypełniają polskie mity rycerskie, z przerażeniem poznaje prawdziwe oblicze swego ideału: „Za przyłbicą — Noc". Zwracam uwagę, że satyra Wyspiańskiego w tej scenie nie polega na tym, że wyśmiewa on Rycerza, ani nawet na tym, że wyśmiewa Poetę — przeciwnie, tonacja sceny nie jest farsowa ani satyryczna — jest wzniosła. Ironia autora zawarta jest wyłącznie w ostatnim momencie rozpoznania.

Zjawiają się również na godach narodowych duchy złe.

W ostatnich inscenizacjach nie bardzo wiedziano, co zrobić z Szelą. Teatry najwidoczniej uznały, że nie wypada bohatera klasowych ruchów chłopskich przedstawiać w postaci ducha z piekła rodem. Szela otrzymał buty, bardzo przyzwoitą odzież i zachowywał się na scenie z dużą godnością, prawdopodobnie w tym celu, aby nie kompromitować krwawych wspomnień odwetowych Dziada. Otóż w dramacie chodzi właśnie o to, aby je skompromitować. Szela — straszny Kain we krwi — domaga się swego udziału w weselnej fecie. Ironia Wyspiańskiego polega na tym, że racja jest po stronie Szeli. „Podź tańcować, bośma brać." Jest to oczywiście ironia pod adresem chłopomaństwa. Bratacie się z chłopstwem, no to proszę — pobratajcie się z Szelą, to jest także chłop, choć wy go nie chcecie dostrzec, zapatrzeni w swój ideał Krakusa z gablotek Sukiennic. Mówicie, że Szela to przeszłość, nieprawda, sami przecież wiecie: „to, co było, może przyjść".

Następne złe widmo przeszłości — to Branicki. Jego zjawa na scenie świadczy, że Wyspiańskiemu zależało, by w porachunku ze współczesnością i historią, jaki od drugiego aktu odbywa się w dramacie, nie zabrakło pozycji takiej, jak zbrodnia narodowa wielkich panów — Targowica. Niewątpliwie Hetman na scenie między Stańczykiem, Szelą a Wernyhorą stanowił aktualną aluzję do obozu magnaterii galicyjskiej (Wyka).

Dlaczego Hetman ukazuje się Panu Młodemu? Przyjęto uzasadniać decyzję autora tym, że jest to nawiązanie do postaci Wojewody w *Zaczarowanym kole* Rydla. Nawiązanie takie sugeruje okrzyk Pana Młodego w finale sceny:

Wojewoda! Wojewoda!

Podobno sam Wyspiański, zapytany o powody, dla których przydzielił zjawę Hetmana Panu Młodemu, tłumaczył to asocjacją z Wojewodą z *Zacza-*

rowanego koła. Jeżeli tak było, należy stwierdzić, że asocjacja ta bardzo słabo tłumaczy się w tekście sztuki, paralele między obu postaciami są powierzchowne, sprowadzają się do motywu wielkiego pana starej Polski. Beztroska, pozorna, skojarzeniowo-estetyczna motywacja zdarzeń w sztuce należy do maniery Wyspiańskiego i rzeczą bezcelową byłoby z podziwu dla autora dopatrywać się głębi tam, gdzie jej nie ma. Branicki tłumaczy się na scenie zupełnie jasno bez klucza. Komuś spośród uczestników dramatu zjawa ta musiała się ukazać, dramat nie wymaga dokładniejszej motywacji wyboru Pana Młodego do sceny spotkania się z Hetmanem. Wystarczy ta, że jest on bardzo zaangażowanym z racji swej roli w sztuce uczestnikiem „godów narodowych" i że w tych godach reprezentuje inteligencko-pańską stronę.

6. LEGENDA SKOMPROMITOWANA, CHOĆ PIĘKNA

Wernyhora pojawia się na końcu procesji duchów. Zjawy poprzednie dokonały w międzyczasie przemiany bronowickiego dworku na scenę dziejową (z której autor, wielki poeta, nie usuwa jednak pierwotnego kameralnego obrazu). Odbyły się już także dramatyczne kompromitacje bohaterów — Dziennikarza, Poety — i poprzez nich idei, postaw stronnictw lub wyobrażeń politycznych. Ukazały się oczom widza siły, z którymi nie chcieli się mierzyć zgromadzeni na weselu: Szela i Branicki. Rachunek historycznych i współczesnych sił narodowych w zasadzie został już dokonany. Wernyhora ukazuje się po to, by autor mógł pokazać, jaką wartość w tej sytuacji mają marzenia o chwili osobliwej, o jednoczącej cały naród, orły i kosy, panów i chłopów, walce o wolność Polski. Ukazuje się w całym swoim tradycyjnym blasku poetyckim, właśnie jako piękna legenda, wyrażająca ideę solidaryzmu i wolności narodowej, jako wieszczek spełnienia się obu idei w przyszłości.

Tak właśnie, jako zjawę wyrażającą najgorętsze patriotyczne uczucia i nadzieje, rozumiała Wernyhorę większość krytyków po premierze, tak też rozumie go Pigoń, rozprawiając się systematycznie z wszelkim satyrycznym lub negatywnym pojmowaniem tej „osoby" dramatu. Wszelkie inne wersje dowodzą nie tylko braku zrozumienia plastycznej wizji sceny, ale i niemuzykalności poetyckiej krytyków. Jeśli liryzmu rozmowy Wernyhory z Gospodarzem nie pozwoliły im odczuć paralogizmy tekstu, powinni byli uchwycić przynajmniej przejmujący sens finału 33 sceny trzeciego aktu, tej, która przechodzi w niemą scenę zasłuchania. Kiedy wszyscy zgromadzeni o świcie „w ogromnej ciszy" słuchają gorących zaklęć Gospodarza:

Słuchajcie, kochani, dzieci, —
ażeby to była prawda:
że Wernyhora tam leci
z Aniołem, Archaniołem na czele;
że tej nocy, gdy my przy muzyce,
przy weselu, gdy my w tańcowaniu,
tam, kędyś, stało się tak wiele:
że Kraków ogniami płonie,
a MATKA BOŻA w koronie

na Wawelskim zamkowym tronie
siedząca, manifest pisze:
. . . . . .
Słuchajcie, serce mi dysze,
ażeby to prawda była:
że Wernyhora tam leci,
a za nim tabunem konie!...

Fantastyczna przypowieść *Wesela* o Wernyhorze, złotym rogu, Gospodarzu, Jaśku, akcji powstańczej i obydwu czarach kompromituje tę wiarę. Ale skompromitować legendę — to wyjaśnienie adresuję do Henryka Markiewicza [1] — nie oznacza dla mnie konieczności przekreślenia jej moralnego kredytu, jej piękna. Wyspiański zostawia jej te wartości, cofa natomiast kredyt wiary. Legendę, w którą wierzą lub chcą wierzyć współcześni, kompromituje się wystarczająco wtedy, gdy dowiedzie się, że jest ona tylko legendą, że rzeczywistość i przyszłość zadają jej kłam. Niesłuszny byłby również pogląd, że winą za fiasko legendy obarcza Wyspiański wyłącznie współczesnych. Niewątpliwie wina ich w *Weselu* jest duża — są mali, żyją frazesami, nie chcą chcieć. Ale odpowiadają oni nie za wszystko. Szela i Hetman stanowią siły od nich niezależne, to po prostu rzeczywistość. Ich wina polega na tym, że, zapatrzeni w legendę, nie chcą widzieć tej rzeczywistości, „winą" legendy jest, że pozwala jej nie widzieć, wierzą w nią ludzie, wierzą w nieprawdę. Taka wina równa się bankructwu.

Mówiąc o kompromitacji legendy, nie przypisuję, rzecz jasna, Wyspiańskiemu stanowiska, że chcieć wolnej Polski jest rzeczą niepotrzebną lub bezsensowną. Pragnienie wolności jest sprawą nie podlegającą w dramacie dyskusji. Chcą jej wszyscy bohaterowie razem z autorem. Tematem sztuki są perspektywy spełnienia się tego pragnienia. Odpowiedź autora jest pesymistyczna. Zawodzą współcześni, zawodzi też ich legenda: panowie i chłopi, orły i kosy nie staną do walki o wolność, zaprzepaszczą złoty róg.

Kompromitacja legendy nie oznacza jednak tym bardziej — to pod adresem zwolenników wersji satyrycznej — by Wernyhorę i złoty róg uznać za dzieło szatana lub za parodystyczny wizerunek bałaganu myślowego Gospodarza. Mogłoby tak być w jakiejś innej sztuce, w *Weselu* tak się nie dzieje. Nie każdej kompromitacji dokonuje się za pomocą karykatury, *Wesele* nie jest farsą — jest w równym stopniu poetycką satyrą i przejmującym dramatem.

III. CHOCHOŁ NIE JEST SYMBOLEM NARODOWYM

1. KIEDY BAŚŃ JEST SYMBOLEM, A KIEDY BAŚNIĄ

Zjawy postawione ponad realnymi bohaterami dramatu, zjawy, których znaczenie i reputacja ustalone są przez długą tradycję literacko-malarską, pozostają w zgodzie z poetyką przypowieści baśniowej, na którą Wyspiański

[1] *Książki o Prusie i Wyspiańskim.* „*Życie Literackie*", 1956, nr 14 (1 kwietnia), oraz *Rocznik Literacki* 1955, str. 275—277.

stylizuje fantastykę *Wesela*. Rodem z baśni są rekwizyty takie, jak złoty róg, złota podkowa. Rodem z baśni są również oba czary, czar zasłuchania i czar błędnego tańca w koło.

Nie trzeba jednak również i baśni *Wesela* rozumieć w sposób dosłowny. Mówiłam już, nie jest to baśń prawdziwa, lecz literacka. Poecie nie chodzi o to, by sztuka przedstawiała baśń, używa jej jako rekwizytu poetyckiego, w dramacie stanowi ona obnażony środek ekspresji poetyckiej. Dlatego baśń *Wesela* nie stanowi kompletnej całości kompozycyjnej, jak np. *Balladyna* lub *Zaczarowane koło*. Pojawia się w dramacie fragmentarycznie. Nie z baśni *Wesela* wynika nauka o Polsce współczesnej, lecz odwrotnie, historia i współczesność narodowa układają się raz po raz w obraz męczącej i dziwacznej baśni. Trzeba dobrze zrozumieć tę zasadę kompozycji fantastyki *Wesela*, aby nie rekonstruować baśni dramatu w opowieść, w której fragmenty i szczegóły uzasadnione są tematem i podporządkowane opowiadanej historii. O tym, czy jakiś element znajdzie się w fantastyce sztuki, decyduje nie baśń, lecz satyra lub dramat narodowy, baśni nie traktuje Wyspiański na tyle serio, by, jeśli wymagają tego inne cele sztuki, nie znalazły się w niej szczegóły z jej autonomicznego punktu widzenia sprzeczne ze sobą.

Jak wiadomo, zgromadzeni na próżno wypatrują powrotu Wernyhory, na próżno nasłuchują tętentu jego konia od krakowskiego gościńca. Wernyhora nie przybył, towarzystwo na scenie nieruchomieje, wpadając w czar zasłuchania. W obrębie opowieści baśniowej oba te wydarzenia nie mają uzasadnienia. Nie wiemy, dlaczego Wernyhora zawiódł — nigdzie nie było powiedziane, że jego przybycie miałoby być zależne od złotego rogu — zgromadzeni w dworku Gospodarza spodziewają się go, nie czekając na powrót Jaśka. Można by oczywiście powiedzieć, że Wernyhorze nie pozwolił przybyć Chochoł i że on również rzucił na zgromadzonych czar zasłuchania. Ale to już jest dzielenie się autorskim trudem z Wyspiańskim.

Jeśli Wernyhora zawiódł bez określonej przyczyny, jeśli oczekujący go wypełniając jego rozkazy wpadli w nieszczęście, można by wyprowadzić stąd wersję, że Wernyhora ich oszukał i że cała impreza była piekielną pułapką (Kucharski). Tymczasem w tekście dramatu dla podobnej wersji nie znajdziemy najmniejszego pokrycia. Komentarz satyryczny biczuje postępowanie Jaśka, Chochoł szydzi, że ostał mu się ino sznur, o Wernyhorze milczy. Wobec takiej organizacji tekstu bezpośrednia odpowiedzialność za fiasko imprezy powstańczej spada na biednego drużbę. W porządku opowieści baśniowej nie jest to zbyt logiczne, w porządku dramatu narodowego — jak najbardziej, Wyspiański bowiem nie polemizuje z Wernyhorą, lecz ze złudzeniami i beztroską chłopomanów. Ponieważ w *Weselu* baśń stanowi jedynie literacki sposób ekspresji — wykład autora nie podlega dyskusji. Tylko te dane się liczą, które sam poeta uznaje.

Baśń, pojawiająca się i znikająca, fragmentaryczna i literacka, ma jednak również swoje prawa. Jeśli poeta w pewnej chwili przeobraża sztukę współczesną w baśń, jeśli potem wątek baśniowy, choćby z przerwami i bez większej troski o konsekwencję, prowadzi do finału dramatu, musi na rzecz baśni złożyć jakąś daninę z materii poetyckiej swojej sztuki. Dlatego zakorzeniony w krytyce *Wesela* zwyczaj dopatrywania się ukrytego znaczenia

w każdym niemal wierszu, a z reguły w każdym epizodzie sztuki, po prostu nie ma sensu. Odkrywając owe rzekome symboliczne głębie, krytycy zapewne sądzą, że piszą rzeczy subtelne i inteligentne. W rzeczywistości mnożą ilość symboli *Wesela* o wiele ponad stan istotny, wcale przecież nie ubogi.

Mówiłam, że baśń stanowi w dramacie środek ekspresji narodowego dramatu. Ta prawda nie znaczy jednak, że z chwilą gdy zjawia się na scenie baśń — zjawia się symbol i to koniecznie o treści narodowej. Baśń wymaga motywów baśniowych. Stąd koń ognisty, północna godzina, złota podkowa. Czy to są symbole dramatu narodowego? Nie, są to baśniowe rekwizyty, których wymaga stylizacja. Do takich rekwizytów należy również złoty róg. Ten ostatni w fantastycznej akcji powstańczej otrzymuje niewątpliwie znaczenie symboliczne. W baśni stanowi on rękojmię powodzenia narodowej sprawy. To wszystko. Tekst nie daje żadnego pokrycia na dociekanie, czy nie jest on przypadkiem symbolem polskiej poezji wieszczej. Przy tej zasadzie kompozycji baśniowej, jaką mamy w *Weselu* — jest to sprawa zupełnie nieistotna. Wyspiański nie czyni ze złotego rogu samodzielnego elementu baśni narodowej, nie chodzi mu o złoty róg, lecz o to, że ten cudowny amulet narodowy otrzymał Gospodarz od Wernyhory i że następnie zgubił go Jasiek, schylając się po wiechę z pawich piór. Reszta sztafażu baśniowego nie pełni żadnej roli w dramacie narodowym, ma wyłącznie charakter stylizacji. Taką baśniową stylizacją są więc okoliczności, w których Jasiek lekkomyślnie wypuścił z rąk złoty róg, wicher, co mu „czapkę ze łba zmiótł", rozstajne drogi, gdzie straszy, figura i wreszcie okoliczność, że „u figury ktosik stał", przekreślająca nadzieję na odzyskanie zguby. Próbę odczytania w tych baśniowych motywach jakichś symboli narodowych należy zakwalifikować jako smutny objaw pedanterii polonistów.

2. KIM JEST CHOCHOŁ?

Za najbardziej tajemniczy symbol dramatu okrzyknęli krytycy Chochoła. Przyznam się, że ta naprawdę piękna postać sztuki nie ma dla mnie innej tajemnicy prócz tej, którą przedstawia sobą zawsze ziszczona poezja. Chochoł — to połączenie bezwładu, niezgrabności, bezkształtu z czarodziejską mocą i z ładunkiem wartości i piękna, jakie literatura wiąże z obrazem róży. Powstała w ten sposób dziwaczna synteza przeciwieństw, która działa na wyobraźnię grą różnorodnych treści poetyckich, zespolonych w jednej „żywej" figurze. Niezrozumiałym stał się Chochoł dlatego, że zaliczono go do rzędu symboli narodowych, wychodząc z bardzo prostolinijnego założenia, że wszystko, co jest w *Weselu,* tym bardziej postać eksponowana, jaką jest Chochoł, musi wyobrażać jakąś narodową ideę. Stąd tyle uwagi poświęcili krytycy problemowi, czy istotę Chochoła stanowi słomiany wiecheć, czy róża, co odkwitnie na wiosnę, czy pałuba słomiana więzi życie, czy też je chroni.

Wnioski z tych rozważań formułowały się w idee odpowiadające najczęściej politycznym przekonaniom krytyka.

Chochoł — to wszelaki powijak duszy ludzkiej (Potocki)[1], smutny triumf

[1] A. Potocki: *Stanisław Wyspiański,* Kraków, 1902.

rzeczywistości nad ideałem (Feldman) [1], obraz martwoty, zaniku żywotności, bezwładnej i bezmyślnej gnuśności (Pawelski) [2] — to martwica, symbol poezji grobowej (Sinko) [3].

Chochoł — to żywa dusza narodu, jego jutro (Cywiński) [4].

Chochoł to rzeczywistość wegetatywna, ale ochronna, w przeciwieństwie do Wernyhory — symbolu lekkomyślnej wiary w cud (Cywiński).

Chochoł — to symbol idei odłożonej na przyszłość, symbol mumii, których cały rozum polega na tym, aby położyć palec na ustach i mówić salomonowe: sza (Niemojewski) [5].

Chochoł — to postać napiętnowana najdosadniejszym wyrazem pogardy, odrazy i wstrętu... klątwa amorfizmu i bezkształtu, ohydna, pokraczna pałuba słomiana, „głupi śmieć" (Kucharski) [6].

Chochoł — to sam Wyspiański. (Lack i za nim inni) [7].

Taki zgiełk sądów wywoływał czasami, bardzo rzadko, opozycję przeciw krytycznym fantazjom interpretacyjnym. Raz wyrwała się Siedleckiemu przenikliwa propozycja rozwiązania zagadki:

„Ale jeśli postać Chochoła dostała się do akcji *Wesela* znacznie prostszą drogą? Jeśli po prostu z okna izby weselnej Wyspiański widział w ogrodzie Tetmajerów w Bronowicach rząd chochołów (listopad to już był), te pałuby tak natrętnie przemówiły do jego imaginacji, że nie mógł inaczej, tylko poniósł go pomysł wprowadzenia jednej z nich jako *dramatis personam?*" [8]

Zawodziński polemizując z Kucharskim słusznie mówi o Chochole, że jest on tylko „reżyserem nocy cudów" [9]. Obydwa sądy powtarza Puzyna:

„Dlaczegóż jednak nie przyjąć wyjaśnienia, które jest najprostsze: że Chochoł to jest — chochoł? [... jest on] jakby reżyserem całego wizyjnego planu dramatu." [10].

Niestety u wszystkich trzech autorów twierdzenia te nie wynikają z konsekwentnego przemyślenia fantastyki *Wesela* i roli w niej Chochoła. Są to spostrzeżenia przypadkowe i luźne, w następnym lub poprzednim zdaniu każdy z nich sam zaprzecza własnej propozycji. Siedlecki na swoje pytanie nie daje twierdzącej odpowiedzi.

„Wyspiański — pisze — serdecznie nie lubił, gdy go wypytywano, c o z n a c z y ten lub ów szczegół *Wesela*. Może sam czuł, że nie umiał wypowiedzieć swoich zamierzeń myślowych z taką jasnością, jakiej wymaga klasyczne dzieło sztuki (...) Chochoł pozostał dla mnie, jak i dla wielu innych, żywym jestestwem róży — poezji, owiniętym w słomianą zawięź zagadki."

Krytyk nie poprzestaje jednak na rezygnacji i proponuje jeszcze jedno rozwiązanie:

„Może to właśnie ten. Chochoł to kwintesencja wszystkich żywych boha-

[1] W. Feldman: *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego, Warszawa*, 1905.

[2] Ks. J. Pawelski: *„Wesele" Wyspiańskiego, „Przegląd Powszechny"*, 1901, tom LXXII.

[3] Tadeusz Sinko: *Stanisław Wyspiański, Dzieła*, 1927, t. V, Wstęp.

[4] St. Cywiński: *Długie noce, „Myśl Narodowa"*, 1931, nr 57.

[5] A. Niemojewski: *Stanisław Wyspiański* W-wa, 1903.

[6] E. Kucharski: *Wernyhora i Złoty Róg, „Przegląd Wsp."*, 1932.

[7] Stanisław Lack: *Studia o Wyspiańskim*, Częstochowa, 1924.

[8] A. Grzymała-Siedlecki: *Z nieprzebranej studni „Wesela"*, *„Kurier Polski"*, 1932, nr 111.

[9] *W obronie tradycyjnej interpretacji „Wesela"*, *„Przegląd Współczesny"*, 1933, t. IV

[10] W cyt. art.

terów sztuki."[1] Zawodziński oświadcza, że jest za rozumieniem Chochoła jako siły ujemnej[2], Puzyna zaś, oprócz wersji, że Chochoł — to chochoł, opowiada się za dwiema innymi, z których pierwsza głosi, że Chochoł to Wyspiański, a druga, że to śmieć („byle śmieć was poprowadzi, zatańczycie pod każdą muzykę")[3].

Siedlecki niepotrzebnie cofnął swój słuszny domysł. Chochoł dostał się na wesele istotnie z ogrodu Tetmajerów i to nawet obojętne, czy stał tam w rzeczywistości w noc wesela Rydla, czy też został tam umieszczony w fantazji Wyspiańskiego, którego, jak wiadomo, już wcześniej fascynowały te dziwaczne słomiane straszydła. Chochoł to rzeczywiście chochoł. Ale takie stwierdzenie ma tylko wtedy sens, kiedy Chochoła wyłączy się z rzędu symboli narodowych i przeniesie po prostu do baśni *Wesela*.

Procesja zjaw drugiego aktu zaczyna się od tych zjaw, które stanowią temat egzaltowanych i żartobliwych, nastrojowych i niespodziewanie poważnych rozmów gromadki gości weselnych w akcie pierwszym. Poeta układa wielki dramat o rycerzu i oto Rycerz zjawia mu się niebawem, w noc czarów. Gospodarz nie precyzuje personalnie swoich marzeń, ale proszę się wsłuchać w treść i kształt jego zwierzeń, ich ekwiwalent łatwo będzie rozpoznać w zjawie Wernyhory:

Tak się w każdym z nas coś burzy,
na taką się burzę zbiera,
tak w nas ciska piorunami,
dziwnymi wre postaciami:
dawnym strojem, dawnym krojem,
a ze sercem zawsze swojem;
to dawność tak z nami walczy.

Szela stanowi temat wspomnień i rozważań aż dwu dialogów. Pamięć 46 roku truje radosny nastrój „panów" (sc. Gospodarz — Pan Młody), nie mogą go również zapomnieć chłopi (sc. Ojciec — Dziad).

Wreszcie Chochoł. Poprzednie motywy nie przybierają w pierwszym akcie kształtu baśni — stanowią tematy rozmów. Dopiero Chochoła wymyślili inteligenci dramatu, ściślej Poeta i Rachela, jako postać baśniową. Poprzednie motywy są treści narodowej. Chochoł natomiast wystąpi jako rekwizyt poetycki w literackim flircie Racheli z Poetą. Róże w ogrodzie od początku zaprzątają ich uwagę. Obraz chochoła po raz pierwszy pojawi się na ustach Poety, w ironiczno-literackim opisie Racheli, błądzącej przez mroczny sad:

Ujrzę panią rad,
. . . . . .
niby zakochaną i błędną,
pół dziewicą, pół aniołem,
pochyloną nad chochołem,
jakby z obrazu Bern-Dżonsa —
gdy ja będę w cieple stać.

[1] w cyt. art.
[2] j. w.
[3] j. w.

Następujące po tym słowa Racheli:

nie przeziębi najgorszy mróz,
jeśli kto ma zapach róż...

są repliką na ironię Poety. Rachela odnosi je do siebie samej.

No, nie trza się o mnie bać.

Przez cały czas ich flirtu Poeta mrozi Rachelę swoim szyderstwem. Traktuje z góry jej poetyckie wynurzenia, on, Poeta, któremu pretensjonalna karczmareczka usiłuje zaimponować literaturą. Wchodzi w jego włości, ośmiela się mu przedstawić jako siostra w poezji, wmawia, że jeśli nie pisze, to dlatego, że jest wyższa ponad rzeczy tak liche, jak forma, ale za to „kędy spojrzy, to widzi poezję żywą, zaklętą". Poeta zrozumiał odprawę w sentencji Racheli o mrozie i różach:

Och pani się trochę dąsa — ?

Wtedy Rachela poddaje pomysł zaproszenia chochoła:

Zmówię chochoł, każę przyść
do izb, na wesele, tu, —
może uwierzycie mu,
że prawda, co mówi Rachela.

Jaka prawda? O czymże mówiła Rachela? Chodzi jej oczywiście nie o narodowe ani inne alegorie — chodzi o prawdę jej poezji, o prawdę nastroju tej chaty rozśpiewanej i prawdę jej uczuć, jej, co przybiegła jak „ćmy, jak motyle... gdzie zapalona lampa", o prawdę jej siły czarodziejskiej, przemieniającej rzeczywistość w żywą poezję:

Chcę poetyczności
dla was
i chcę ją rozdmuchać;
zaproście tu na wesele
wszystkie dziwy, kwiaty, krzewy,
pioruny, brzęczenia, śpiewy...

Rachela zwyciężyła. Przekonała Poetę do swojej literatury. Jej pomysł poetycki oczarował go, podejmuje wezwanie:

I chochoła!

RACHEL

Już pan wierzy?!

. . . . . .

Może być weselna feta
na wielką skalę!

Tak narodził się pomysł ożywienia chochoła w pierwszym akcie, w którym mamy jeszcze komedię rodzajową, nie zaś dramat fantastyczny. Po odejściu Racheli pozostali układają baśń dalej. Poeta pozyskał dla niej Pana Młodego, a ten Pannę Młodą. Każdy do pomysłu Racheli dorzuci coś od siebie, oczywiście w myśl zasady zabawy literackiej, jakiś motyw z tradycji baśniowych. Poeta mówi o duchach z piekła, Pan Młody z miejsca podejmuje rolę i zaprasza dziwnych gości na swoje wesele, Panna Młoda przypomina o północnej godzinie duchów. Śmiech, który towarzyszy każdemu wezwaniu, daje świadectwo temu, że ani na chwilę nie traktują oni swoich zaklęć inaczej niż jako literacką zabawę.

Jest to ekspozycja, która zapowiada, jak należy przyjąć postać, z którą będziemy mieć do czynienia w następnych dwu aktach. Z początkiem aktu drugiego Chochoł stawia się na wezwanie. Pierwsza postać z procesji zjaw głosi swoim zjawieniem się, że oto słowo stało się ciałem. Zjawia się jako ucieleśniona baśń. Tym też pozostaje do końca. Swoją obecnością na scenie zmienia charakter sztuki z komedii rodzajowej na dramat fantastyczny. Zjawia się pierwszy, bo jego przede wszystkim wołano, zapowiada przyjście innych duchów, bo zaproszono te inne także. Nie ma powodu dopatrywać się w nim jakiejś figury „z kluczem", tekst nie daje do tego żadnych podstaw. Nie ma powodu widzieć w nim, jak Cywiński, siły dodatniej, lub, jak wielu innych, siły ujemnej. Określenie Zawodzińskiego, że Chochoł jest reżyserem nocy cudów, idzie nieco za daleko. Tak zdecydowanej roli nie dał mu Wyspiański. W poszczególnych ogniwach fantastycznej akcji dramatu n i e w i d z i m y r ę k i c h o c h o l e j. Zjawia się on na jej początku i na końcu, ujmując w klamry baśni poetycką przypowieść dramatu.

To, że reżyseruje czar ostatni, nie wystarcza, by go zakwalifikować jako złego ducha historii narodowej. Wszakże czar ten jest w pełni zasłużony, odpowiada prawdziwej dziejowej roli współczesnych. Zły duch staje w poprzek poczynaniom zbawiennym, prześladuje bohaterów bez zmazy, poczynania chybione, postępki zawinione karze nawet duch dobry. Chochoł zresztą ani karze, ani nagradza. Rola jego w finale *Wesela* nie jest ani dobra, ani zła — jest złowroga dla zgromadzonych i jest ironiczna. Akurat w tym samym stopniu, w jakim złowroga i ironiczna jest wobec nich rzeczywistość. W *Weselu* bowiem w sposób paradoksalny baśń pokazuje, jaka jest rzeczywistość, skoro realni bohaterowie sztuki rzeczywistość stylizują na baśń.

Wtedy, gdy pojmiemy Chochoła jako ucieleśnioną baśń, można już mówić o ręce chocholej w innym sensie.

Baśń, którą przywoływali rozpoetyzowani goście weselni, okazała się trochę inna niż ta, którą układali. Stawiła się na ich wezwanie, ale przerosła ich swoją potęgą. Okazała się też od nich mądrzejsza. Zamiast służyć im do zabawy, zabawiła się ich kosztem, zamiast oczarować cudami, poraziła ich prawdą. Morał, jaki przyniosła, zdruzgotał ich wyrokiem beznadziejnym,

choć sprawiedliwym. W finale *Wesela* Chochoł — ucieleśniona baśń — bierze swój ironiczny odwet nad towarzystwem, które go wywołało — ogłasza morał i wykonuje wyrok.

3. ZNACZENIA STAŁE I PRZELOTNE

Kończąc, chciałabym jeszcze wskazać na jedną bardzo istotną właściwość fantastyki *Wesela*. Właściwość tę dzieli ono z najlepszymi utworami fantastyki poetyckiej w literaturze w ogóle, zwłaszcza zaś z utworami, które od czasów moderny po dziś dzień angażują się po stronie poezji nowej.

Chodzi o to, że przy symbolach tego typu, jakie w *Weselu* przedstawiają sytuacje baśniowe, zjawy, zwłaszcza zaś Chochoł, mamy do czynienia na przestrzeni dramatu z dwoma albo i więcej szeregami znaczeń. Jeden odnosi się do zamierzonej w utworze roli danej postaci, rekwizytu lub sytuacji, określa mianowicie tę rolę. Na drugi natomiast składają się znaczenia przelotne, asocjacje, które nie wyznaczają charakteru symbolu, lecz pozwalają autorowi na okolicznościową metaforę, żart, aluzję.

Tak np. kiedy Wernyhora wydaje rozkazy rozesłania wici i wręcza Gospodarzowi złoty róg, odsłania w ten sposób swoje znaczenie w dramacie, jest zwiastunem powszechnej walki o wolność, jest wcieleniem marzeń piastowanych przez pokolenie. Ale oto w pewnej chwili Gospodarz słysząc, że „ma zgromadzić lud przed kaplicą", pyta, pojmując rzecz wedle starego szlacheckiego obyczaju:

Jutro? — skoro się zgromadzą?
mają radzić? — co uradzą?

Na to Wernyhora:

jutro skoro się zgromadzą,
niech nie radzą, nic nie radza.
. . . . . .

Słowa te nie charakteryzują Wernyhory, nie stanowią jego programu, nie mają żadnej funkcji w fantastycznej akcji powstańczej. Stanowią po prostu żart autora, który, komponując romantyczno-narodowo-szlachecki obraz sceny, przerywa iluzję na jeden moment dla błyskawicznej parodii lub satyry. Żart taki obliczony jest na efekt jednej chwili i świadczy jedynie o tym, że autor sam nie traktuje swojej iluzji ze śmiertelną powagą, że w każdej chwili gotów jest ją zawieść, obejrzeć z boku, nawet trochę zadrwić. Ten sposób kompozycji fikcji literackiej nadaje utworowi wdzięk i pewne piętno nowoczesności. Ukazuje bowiem, iż autor świadomy jest literackości tworzonej wizji, co właśnie należy do cech literatury w okresie od moderny do dziś dnia.

Podobny charakter ma scena z Chochołem i Isią. W poprzednim akcie Poeta i Rachela uczynili z Chochoła rekwizyt poetycki niezwykłej baśniowej

urody. Poeta wspomina przy jego okazji obrazy Bern Dżonsa, Rachela egzaltuje się:

słoma, zwiędła róża, noc,
ta nadprzyrodzona Moc.

I oto poezja stała się ciałem, Chochoł wchodzi do izby, przyjmując zaproszenie na wesele. Ale mała wiejska dziewczynka, której się ukazał, nie zna się na literaturze, natomiast bardzo dobrze się zna na słomianych chochołach z sadu. W izbie dzieją się dziwne rzeczy, dla Isi jednak czar Chochoła nie istnieje — to jest głupi śmieć. Tamci go zaprosili, ona go wyrzuca precz, z izby w pole, gdzie jego miejsce.

Najprostszy sens tej sceny jest humorystyczny, choć jest może odrobinę liryzmu i filozofii w tym humorze. Krótkie epizody humorystyczne nie wymagają szczególnie rygorystycznego uzasadnienia. Wystarczy, że humor ten trafia w górne tony literackie inteligentów i że nie omija przy tym, wbrew interpretacjom niektórych krytyków, samej Isi. Autor wcale nie traktuje jej jako objawicielki prawdy, której nie dostrzegli dorośli i wykształceni. Gdyby taki sens miała ta scena, rozwój późniejszych wypadków musiałby dowieść prawdy słów Isi. Tymczasem śmieć wcale się nie okazał głupi, lecz mądry i nie śmieciem, lecz potężną figurą w dramacie. Natomiast humor sceny z Isią ma dla *Wesela* znaczenie pierwszorzędne w płaszczyźnie innej niż szyfr symboliczny. Od samego początku pojawienia się fantastyki w dramacie rozładowuje się patos. Rzecz u Wyspiańskiego wcale nieczęsta a decydująca o tym, że wśród innych dzieł tego autora *Wesele* wyróżnia się lekkością i elegancją formy. I znowu jest to sprawa stosunku poety do własnej fikcji literackiej, gotowość potraktowania jej, jeśli nawinie się sposobność, w sposób żartobliwy.

Oczywiście nie zawsze chodzi o żart. Często sytuacja sceniczna daje poecie możliwość utworzenia metafory lub sentencji, również nie po to, by ciągnąć ją przez cały utwór, lecz na jednorazowy lub kilkakrotny użytek. Taką metaforą jest sentencja Racheli:

nie przeziębi najgorszy mróz,
jeśli kto ma zapach róż.

Naukę tę powtarza potem Chochoł Isi w odpowiedzi na jej pogardę dla słomianego śmiecia:

Ubrałem sie w com ta miał,
sam twój tatuś na mnie wdział,
bo się bał, bo się bał,
jak jesienny wicher dął,
zaś bym zwiądł, róży krzak.

W słowach tych Chochoł informuje po prostu widzów, że jest chochołem. Ale nawet jeśli dopatrzymy się w nich sentencji, to w szeregu znaczeń stałych dla całego dramatu ta i poprzednia sentencja nie prowadzą do innej kon-

kluzji prócz tej, że zarówno Racheli, jak i Chochoła nie należy sądzić pochopnie, z pozoru. Istotnie obie postacie odegrały w dramacie rolę, której nie spodziewali się lekceważący swoich partnerów Poeta i Isia.

4. MIGOTANIE ZNACZEŃ, CZYLI NAWET W GŁUPSTWIE BYWA TROCHĘ RACJI

Wszystkie te okolicznościowe aluzje, sentencje, metafory, wszystkie epizody i ulotne słówka, mające na celu jednorazową pointę, nie decydują, jak mówiłam, o zasadniczym, stałym dla całego dramatu, znaczeniu postaci, rekwizytu lub sytuacji fantastycznej akcji sztuki. To zasadnicze znaczenie, potrzebne dla rozegrania zamierzeń autora na przestrzeni sztuki, na jej wielkim planie, umie Wyspiański utrzymać w sposób ciągły. Wynika ono z kontekstu ideowego całego dramatu. Wernyhora jest w tym planie wielkim duchem narodowym, wizją pełną siły i żaru, Stańczyk jest wielkim mężem stanu, Szela duchem krwawych porachunków z panami.

Jednak nie można zaprzeczyć, że ten drugi, okolicznościowy szereg znaczeń wpływa jakoś na nasze widzenie postaci i sytuacji wielkiego planu. Jest rzeczą niezbędną dla zrozumienia utworu rozgraniczenie tych dwu szeregów znaczeń. Tylko rozgraniczając je możemy ustalić, co jest, a co nie jest symbolem w dramacie, i poprawnie odczytać utwór. Ale skoro dokonało się już tej pracy, trzeba jeszcze zdać sobie sprawę z tego, że szereg znaczeń okolicznościowych zawsze jakoś zachodzi na szereg znaczeń ciągłych i pozostawia na wielkich symbolach osad tych przelotnych treści, które modyfikują ich zawartość.

Jest to proces o dużej wadze artystycznej. Decyduje on o tym, że symbol traci płaskość jednoznaczności, że się wzbogaca o odcienie i niuanse, że przynosi niespodzianki, że zyskuje wiele różnych perspektyw, z których go można oglądać. Są to komplikacje, które składają się na to, że postacie fantastyczne i symbole zdobywają bezcenną i zdawałoby się nie przysługującą im właściwość — żyją!

Jest rzeczą charakterystyczną, że, poza całkowitymi bezsensami, nawet najbardziej chybiona w kontekście całego dramatu interpretacja któregoś z symboli *Wesela* może zawsze powołać się na jakąś sytuację lub fragment sztuki, w którym wydaje się ona możliwa.

Tak np. mimo całego blasku Wernyhory i temperatury uczuciowej, jaka mu towarzyszy, jakiś cień ironii pada i na tę postać. Wernyhora jako patron Gospodarza i realizator jego marzeń, jako przywódca pańsko-chłopskiej akcji powstańczej zostaje przeniesiony na próg dwudziestego wieku i to przeniesienie daje niespodziewane efekty. Mimo że rzecz się dzieje w baśni, rzeczywistość przełomu wieków jest w sztuce jak najbardziej widoczna, ona przecież określa baśń. Chłopomańska wiara w cuda i ich niemoc rzuca ironiczny refleks i na ich ideowy pierwowzór. Mimo całą wielkość tego narodowego ducha, w utopizmie jego idei tkwi zaród klęski, już w nim, w Wernyhorze.

Podobnie wtedy, gdy Chochoł przygrywa do tańca zaczarowanemu towarzystwu, postać jego migoce wielu znaczeniami jednocześnie. Wśród nich

przypomni się także osąd Isi, może niekoniecznie śmieć, ale zawsze jakieś słomiane, bezwładne straszydło, które oto zostało na placu z całej szopki. Trzeba jednak pamiętać, że jest to jedna asocjacja z całej orkiestry skojarzeń, jakim każe grać ten dziwny utwór, że autor jej nie forsuje i nie zostawia nas przy niej. Skwarczyńska trafnie zwraca uwagę raczej na wspólny moment emocjonalny niż na określony sens metaforyczny postaci Chochoła w narodowym dramacie[1]. Rzeczywiście, jest jakaś jedność nastroju między tym słomianym indywiduum i smętną melodią „z polskiej gleby wykołysaną", jaką wygrywa ono na skrzypcach, a obrazem bezwładnego tańca w koło współczesnej Polski w finale *Wesela*. Jest to jednak raczej efektowne wkomponowanie figury baśniowej w sytuację dramatyczną niż *sensu stricto* symbol narodowy. Znaczenia symboliczne, jakimi Chochoł promieniuje w tej scenie, są bowiem znowu okolicznościowe. Należałoby tu raczej mówić o narodowej symbolice sceny niż o narodowym symbolu figury Chochoła z wykładnią obowiązującą dla całego dramatu. W planie stałych znaczeń dramatu Chochoł w ogóle nie jest symbolem narodowym, lecz postacią z „literackiej" baśni, której jest delegatem i reprezentantem.

Aniela Łempicka

[1] „Jest coś analogicznego między momentem emocjonalnym złączonym w naszym odczuciu z owym wiechciem słomy okrywającej do snu zimowego krzak róży a np. momentem emocjonalnym, jaki wiąże się z tą reakcją na myśl o martwocie paraliżującej żywotność ducha narodowego". (*Wstęp do nauki o literaturze*, tom I, Warszawa, 1954; str. 301—302).

Arnold Słucki

SZAGALEWO

Adolfowi Rudnickiemu

Widzę żółtą górę
z korzeniami rozbieganymi,
widzę górę wspomnień
i górę wyobraźni.

To Szagalewo dymi,
pisze list do Pana Boga,
płonie pióropuszem
obłoków — — — —

Żydzi z miotełkami idą do łaźni.

Nie widzą na żółtej górze
pięknej Żydówki Judyty,
jak leży w koszuli na boku.

Tylko oko powietrza widzi wszystko.

*

Śpi Szagalewo, rzekę ma pod bokiem,
szopa tylko różowym łypie okiem
i czuwa.

Dwunastu muzykantów powraca z wesela,
czarną górą idzie kapela,
nie idzie, lecz fruwa...

Leci przed nimi Jasza Hajfec
w smokingu i sztywnej koszuli.

Smyczkiem wodzi po księżycu —
Śpij, Szagalewo,
luli!....

*

Na wysokiej górze
stoją trzej Niemcy,
wszyscy trzej wysocy
niby cienie w nocy.

Wszyscy trzej wysocy
niby cienie w nocy.

W rękach mają pejcze
z farbowanej skóry.
Tylko zamiast oczu
mają po dwie dziury.

Tylko zamiast oczu
mają po dwie dziury.

*

Szmaty kupuję,
szmaty kupuję!
Szmaty!...
Szmaty!...
Za fujarki, za motyle,
za dzwoneczki grające,
wypalane zające,
za szpilki do włosów,
za złote serduszko.
Szmaty kupuję!
Szmaty kupuję!
Za igiełkę mrozu,
za szprychę od Faraonowego powozu,
za Adamowe jabłuszko — — — —
Nocą budzę się pełen tej carskiej muzyki,
defilują przede mną puste baszłyki
z brodami w młyńskim, gwiaździstym pyle,
lecą w powietrzu wielkie motyle,
piszczą fujarki,
dzwoneczki grają,
czmychają zające przez dziurki od kluczy,
a przez wszystkie rozlega się widok na płonące jarmarki,
góra się dopala
i rzeka huczy...

*

Środkiem Szagalewa idzie moja matka,
jak złota ikona.

Środkiem Szagalewa w strzępach obłoku
idzie i kona.

Idą za nią piękne siostry moje,
idą umierać.

Ciągną za sobą włosów czarne ptaki —
Siostrom swym chodzić tam nie radź!...

*

Szagalewo! Szagalewo! — Zielone Pojęcie!
Rzeka niewidoma śpiewa na zakręcie
sama jedna.

Szagalewo! Szagalewo!
Łzy jak talary z niebieskich mennic
sypią się wizerunkami szubienic
na deszczu.

A ja to zbieram, upycham kieszenie,
zanurzony w kolorach, jak zmierzch —
Szagalewa ostatni spadkobierca.

*

Widzę czarną górę
z korzeniami w ciemności,
górę z dziegciu
widzę,
kozice wycięte z nocy
czarną trawę szczypią —

słyszę płacz dziecka.

Czterema językami płacze
z samego środka wieku

jak — kołyski z powietrza.

Czerwiec 1957

Arnold Słucki

Andrzej Stawar

LITERATURA PIĘKNA A PIŚMIENNICTWO

I

Dyskusji literackich w zasadzie nam nie brak. Narzekano, że zbyt wiele się dyskutuje, a za mało robi. Ale obfitości dyskusji na tematy tradycyjne, jak np. sprawa realizmu, towarzyszy przemilczanie pewnych zagadnień, rozstrzygających o pozycji literatury w dzisiejszym społeczeństwie.

Do spraw generalnych, a pomijanych należy postęp specjalizacji w piśmiennictwie. Przyjmuje się je jako coś żywiołowego. Ma to swoje uzasadnienie — ludzie niechętnie dyskutują na temat procesów, które uznano w zasadzie za nieuniknione, do których należy się raczej przystosować niż się o nie spierać.

Sprawy te bywały roztrząsane w dwudziestoleciu z racji ówczesnych sporów na temat teorii i historii literatury. Znany krytyk, Lorentowicz, poruszył te kwestie w referacie, wygłoszonym w ówczesnej Akademii Literatury:

Wydana niedawno obszerna *Literatura polska* Gabriela Korbuta stwierdza ponownie, że pojęcie literatury w Polsce jest nadzwyczaj rozległe i osobliwe. Do dziedziny literackiej należą u nas: przyrodoznawstwo, medycyna, filozofia, prawodawstwo, filologia, agronomia, teologia, polityka, historia, pedagogia, agronomia, a nawet... wyroki sądowe. Nadto traktuje się na równi z tworami literackimi wszelkie zabytki pisane, a zwłaszcza zabytki językowe. Jednocześnie pomiędzy historykami zapadła cicha umowa: im głębiej wstecz, tym wyraźniej dzieła przyrodnicze, matematyczne, teologiczne itd. mają prawo figurowania na kartach historii literatury. Dzieło literackie — to wszystko mniej więcej, co nam przekazała przeszłość, zwłaszcza jeżeli przeszłość ta poprzedza wiek XVII. W epokach późniejszych można już uczynić rozróżnienia, wolno już stawiać pewne wymagania ściślejszej literackości dzieła, z którym ma się uporać historyk literatury.

Podobne myśli wypowiadał prof. Krzyżanowski w przedmowie do przedwojennego wydania swej historii literatury. Krzyżanowski również zajmował stanowisko polemiczne wobec dawnych historyków literatury, zarzucając im zbyt szerokie traktowanie zakresu pojęcia literatura. Wspomniane rozróżnie-

nia wystąpiły na pierwszy plan, gdy zaczęto sobie uświadamiać zwężenie zakresu tego pojęcia.

Widać to u Wilhelma Feldmana, dziejopisa Młodej Polski. Pierwsze wydania jego popularnego dzieła nosiły tytuł: *Piśmiennictwo polskie.* Następnie Feldman zaczął używać tytułu: *Współczesna literatura polska,* jako że tytuł pierwotny nasuwałby potrzebę obrazu zbyt szerokiego — czy możliwego do zrealizowania?

Pomieszanie różnych zakresów dostrzeżemy w wydawnictwach takich, jak katalogi wydawnicze, które winny by z natury rzeczy operować kryteriami bardzo ścisłymi. Np. w katalogu wydawnictw literatury pięknej Domu Książki na rok bieżący w rubryce wiek XVI spotkamy dzieła Frycza Modrzewskiego, w wieku XVIII książkę Kołłątaja *Stan oświecenia w Polsce,* które przecież z beletrystyką w zasadzie nic wspólnego nie mają.

Cytowani autorzy w teorii mają słuszność dowodząc, że literatury pięknej nie można traktować w pomieszaniu z innymi rodzajami piśmiennictwa. Trudno też wyobrazić sobie specjalistę, który by te wszystkie dziedziny ogarnął. W dawnych historiach literatury, np. Chmielowskiego, mamy oceny filozofów, astronomów, chemików, geografów. W rzeczywistości Chmielowski był kompetentny jedynie w ocenie literatury pięknej, ewentualnie szeroko pojmowanej publicystyki, może historii.

Brak uporządkowania pojęć stanowi zjawisko tym ciekawsze, że towarzyszy w naszych czasach niezaprzeczonym postępom specjalizacji, co niektórzy traktują jako *panaceum* na to pomieszanie pojęć.

Tak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Praktyka jednak mówi coś innego. W luki między specjalnościami często trafiają zjawiska o znaczeniu dla literatury pierwszorzędnym. Chciałbym przypomnieć kilka faktów. W początkach lat trzydziestych krytyk Leon Pomirowski napisał *Obraz literatury współczesnej.* Zwrócił uwagę fakt, że w książce, uwzględniającej znaczną ilość autorów, nie wspomniano w ogóle o Boyu Żeleńskim. Autor wyjaśniał potem, że nie miał zamiaru omawiać krytyków.* Pamiętać należy, iż w opinii dużej części środowiska literackiego przyznawano Boyowi Żeleńskiemu rangę pierwszego pisarza współczesności. Obraz literatury bez Boya, niezależnie od motywów pominięcia, nie był obrazem pełnym.

Trudno by powiedzieć w tym wypadku, że Pomirowski nie doceniał Boya czy go negował. Prawdopodobnie czytywał go z przyjemnością. Pominięcie nastąpiło bodaj z powodu trudności zarubrykowania, może i szerokiego zakresu tematów, które z działalnością Boya się wiązały. Za literaturę uważał autor *Obrazu* przede wszystkim beletrystykę i poezję.

Podobne zjawiska mamy i w teorii literatury. Przed kilku laty na zjeździe polonistów, zorganizowanym przez IBL, profesor Wyka wygłosił m. in. referat o teorii literatury w okresie dwudziestolecia (jak się wtedy nazywało — „w okresie imperializmu"). Prelegent z wielką skrupulatnością wyliczył szereg drugo- i trzeciorzędnych teoretyków, ale w całym odczycie nie padło ani razu nazwisko Karola Irzykowskiego.

---

* Ale tłumaczenie takie mógłby powtórzyć autor, który by omawiał krytykę współczesną. Mógłby powiedzieć, że pisarz, który jak Boy nie ocenia literatury bieżącej, nie jest w ogóle krytykiem.

Trudno powiedzieć, że Wyka nie cenił Irzykowskiego; napisał przecież przedmowę do powojennego wydania *Paluby*. Pominięcie Irzykowskiego wynikło chyba stąd, że koncepcje autora *Walki o treść* nie bardzo zgadzały się z poglądami innych teoretyków literatury i psuły jednolitość obrazu.

Putrament zwrócił uwagę, iż podręczniki, omawiające literaturę współczesną, do niedawna pomijały Gałczyńskiego (co się zresztą już skończyło), a przecież nie świadczyło to o nieznajomości czy nieuznawaniu Gałczyńskiego przez autorów. Sprawy polityczne łączyły się tu z trudnościami zarejestrowania zjawiska.

Czy można te fakty kłaść na karb specjalizacji? Rzecz w tym, iż prowadzi ona niemal z reguły do drobiazgowego przespecjalizowania. Trudno w niej utrzymać miarę. Badacze zaczynają przypominać owego człowieka z bajki Kryłowa, który zwiedziwszy gabinet zoologiczny opowiadał o chrząszczykach, muszkach, robakach, a gdy go zapytano o słonia, okazało się, że słonia nie zauważył.

Przed kilku laty przeglądałem maszynopis podręcznika historii literatury polskiej drugiej połowy XIX wieku. Powieściopisarze tacy, jak Bałucki, Zachariasiewicz, mieli wydzielone tyleż miejsca, co Prus i Orzeszkowa. Tylko bodaj Sienkiewiczowi przyznano pół stronicy więcej. A przecież wagę danego zjawiska pospolicie ocenia się w książkach historycznych zależnie od ilości miejsca. Tak to przynajmniej ocenia czytelnik.

Przerzucamy się tu z jednej skrajności w drugą. Kiedyś panowało szczegółowe hierarchizowanie zjawisk wedle kryteriów „wielkości". Spasowicz, oceniając pierwsze wydania *Piśmiennictwa* Feldmana zauważył, że Feldman poważniejszych autorów współczesnych osadza jakby na cyplach czy wierchach. A więc temu przydziela uczucie, tamtemu idealizm społeczny, innemu wyżyny ludzkości, tego znów osadza na cyplu psychologii itd. Prowadziło to oczywiście do izolacji problemów. Takie daleko posunięte hierarchizowanie literatury było indywidualistyczną przesadą zarówno u Feldmana jak i u innych dawnych krytyków i historyków. Ale badacz literatury, który nie zada sobie pytania, dlaczego ten pisarz jest Zachariasiewicz, a inny Orzeszkowa, niedaleko zajdzie.

Zauważono już, iż tzw. obraz epoki ustala się daleko łatwiej i gładziej posługując się drugo- i trzeciorzędnymi jej przedstawicielami, ponieważ pasują oni lepiej do ułożonych z góry schematów. Ale nie jest przypadkiem, że Prusa oceniamy inaczej i czytamy chętniej niż Bałuckiego, a Bałuckiego powiedzmy chętniej niż Zachariasiewicza.

Utrata perspektywy historycznej przynosi ujemne skutki również przy ocenie zjawisk współczesnych. Stąd duża rozpiętość między traktowaniem zjawisk literackich przez oficjalną krytykę a opinią szerokiej publiczności kulturalnej.

Miejsce dawnej krytyki publicystycznej zajmują coraz częściej przedstawiciele nauki uniwersyteckiej, u których z natury rzeczy specjalistyczne zainteresowania wysuwają się na pierwszy plan. Zjawisko, które zaznaczyło się już w dwudziestoleciu, w naszych czasach postąpiło jeszcze dalej. Odbija się to w rozstrzygający sposób na losach krytyki literackiej. Ale to byłby temat do oddzielnych rozważań.

II

Jak zaznaczyłem, poglądom Lorentowicza, Krzyżanowskiego i in. można przyznać niejaką słuszność. W praktyce bowiem dochodzi do nieporozumień zarówno w ocenie historycznej, jak i w ocenach bieżącej produkcji literackiej. Główne nieporozumienie polega na tym, że zwężając przedmiot historii oraz teorii literatury do literatury artystycznej przede wszystkim, milcząco przyswaja się zakres oceny historycznej całości piśmiennictwa, tak jak ją pojmowali dawni teoretycy literatury.

Ale nie można serio oceniać całości piśmiennictwa wyrzucając jednocześnie za burtę olbrzymią większość nieartystycznej produkcji piśmienniczej, która ilościowo przewyższa znacznie beletrystykę i poezję.

Ta uzurpacja wytwarza chaos nie tylko w umysłach szerokiej publiczności, ale i wśród samych badaczy, powoduje zatracenie hierarchii zjawisk, zagrzebywanie się w drobiazgach.*

Przy zatraceniu perspektywy na sprawy ważne, spoza drzew przestaje się dostrzegać las.

Niezawodnie istnieje konieczność przestrzegania rozróżnień uzasadnionych historycznie i mających podstawy obiektywne w ustalonych rodzajach literackich. W zasadzie łatwo ustalić, co należy do literatury pięknej w ścisłym znaczeniu: a więc powieść, poemat, wiersz liryczny, nowela, opowiadanie, sztuka teatralna itd., co zaś do literatury pięknej należeć nie może.

Trudniej będzie z ustaleniem kryteriów artyzmu. Łatwo spostrzec, że zalety artystyczne stylu, obrazowania wykazują często utwory, nie mające w zasadzie nic wspólnego z beletrystyką. Prace historyków, filozofów, teoretyków sztuki mają niekiedy więcej walorów artystycznych w sensie stylu, obrazowości niż przeciętna produkcja powieściowa.

Ale po wyłączeniu literatury pięknej pozostaje ogromny zakres piśmiennictwa o granicach dość płynnych. Będziemy tu mieli prace filozofów, przemówienia polityków, historyków, naukowców, techników. Wejdzie tu również publicystyka i dziennikarstwo, rzeczy drukowane w czasopismach i periodykach, druki propagandowe, publikacje dokumentów, aż do wspomnianych przez Lorentowicza wyroków sądowych itd. itd.

Wszystko to wchodziłoby w zakres teorii piśmiennictwa, zakres olbrzymi, prawie nie do ogarnięcia. A jednak ujęcie tych zjawisk w pewne uogólnienia wydaje się konieczne nawet dla uporządkowania spraw dotyczących literatury pięknej.

Łączy się z tym sprawa, o której tyle mówiono w latach ubiegłych: sprawa pojmowania literatury jako obrazu życia społecznego. Wiemy, że wymagania w stosunku do literatury pięknej, łatwe do sformułowania teoretycznego, w praktyce nastręczały niesłychane trudności, o czym świadczy praktyka krytyczna lat tzw. schematyzmu.

Gdy wchodzi w grę ocena całości piśmiennictwa, nikt nie zaprzeczy, że to, co się drukuje w kraju, poczynając od statystyk urzędowych, a kończąc na felietonach i listach do redakcji, odbija stan społeczeństwa, zwłaszcza

* Mieliśmy co prawda przed kilku laty próbę hierarchizacji, wynikającą z doraźnych potrzeb, gdy w pospiesznym tempie tworzono Mickiewiczów i Prusów naszej epoki. Ale nikt w to naprawdę nie wierzył.

gdy dodamy do tego dokumenty nie drukowane, które dziś mają charakter prywatny, ale mogą kiedyś ukazać się w druku.* Wszystko to razem daje mniej więcej pełny obraz życia społeczeństw nowoczesnych.

Należałoby natomiast precyzować ściślej niż dziś się to robi rolę literatury pięknej we właściwym znaczeniu.

Termin literatura — jak go dzisiaj używamy — ma sens dosyć migotliwy, co stwarza duże trudności teoretyczne. Przykład stanowią spory interpretacyjne na temat artykułów Lenina o literaturze. Tu interpretacje zwężające wywołały sporo zamieszania i szkody. Lenin, pisząc o literaturze partyjnej, miał na myśli właściwie to, co byśmy nazwali w szerokim zakresie piśmiennictwem partyjnym, piśmiennictwem, związanym ze sprawami partii. Weszłaby tu zarówno powieść Gorkiego *Matka*, wiersze poetów partyjnych, jak i prace publicystyczne czy propagandowe w ściślejszym znaczeniu. (Tak to na swój sposób ujmował Majakowski, pisząc o setce swoich książeczek partyjnych.)

Postulaty bezwzględnie słuszne w odniesieniu do całości zagadnień piśmiennictwa i jego roli społecznej okazywały się często zawodne wobec poszczególnych tworów fantazji artystycznej, gdy usiłowano je stosować zbyt literalnie, zbyt jednoznacznie. Utwory artystyczne starano się dostosować do wymagań często sprzecznych z samą istotą działania artystycznego.

Zagadnienia tu wspomniane niepokoiły u nas jeszcze Brzozowskiego oraz Irzykowskiego, mimo iż ten ostatni mimo woli dochodził nieraz do przesadnej specjalizacji w zagadnieniach estetycznych. Zdawał sobie jednak sprawę z różnych niekonsekwencji własnego stanowiska.

III

Niektórzy uważają, że pomieszanie pojęć, o którym wspominałem, należy zakończyć rozgraniczeniem różnych dziedzin. Później pozostałoby ścisłe przestrzeganie odmienności gatunku — niech sobie specjaliści z poszczególnych dziedzin załatwiają sprawy na własnym podwórku. Teoria literatury pozostaje teorią literatury pięknej, zaś sprawy piśmiennictwa w szerokim zakresie będą raczej należały do historii kultury czy nauki o społeczeństwie.

Tendencje specjalistyczne odbiły się zwłaszcza na krytyce literackiej, która okazała się gałęzią literatury szczególnie wrażliwą. Tutaj odbywa się dalsza parcelacja — odróżnia się np. krytykę poetycką od krytyki utworów beletrystycznych. Postulat uzasadniony o tyle, że poezja ma swoją dziedzinę wiedzy specjalnej: reguł, praw. Opanowanie tych rzeczy nie jest łatwe — podołać im może właśnie ktoś dobrze wyspecjalizowany w znajomości reguł i zasad poezji.

Łączy się z tym sprawa szerszych treści humanistycznych piśmiennictwa. Myślenie humanistyczne nie podlega w takim stopniu kryteriom fachowości, jak nauki ścisłe. Specjalizacja zaznaczająca się w różnych dziedzinach hu-

* *Pamiętniki Paska* przez sto kilkadziesiąt lat leżały w rękopisie jako dokument raczej prywatny. Ale w sposób podobny karierę piśmienniczą robi niejeden dokument, nie przeznaczony do druku (listy niektórych klasyków itd.).

manistyki prowadzi do paradoksu — do swego rodzaju dehumanizacji humanistyki.

Już dzisiaj wiele z tego, co piszą teoretycy literatury, jest niezrozumiałe i niedostępne nie tylko dla średnio wyrobionego, ale nawet i wykwalifikowanego czytelnika. Nie chodzi tu o niezrozumialstwo teoretyków tzw. awangardy, wynikające często z powikłań stylistycznych, czasem z braku jasności wykładu i nieopanowania przedmiotu przez samego autora. Ale np. w pracach teoretycznych naukowców, ludzi ze środowiska uniwersyteckiego, zawikłanie terminologii, wynikające ze zbyt specjalistycznego potraktowania przedmiotu, odbiera im szerszą komunikatywność. Gorzej, gdy to przenika do bieżącej krytyki, oceniającej aktualne utwory.

Łączy się to z zagadnieniem tradycji literackich oraz ich trwałości. Kiedyś, w polemice z marksistami, Irzykowski powiedział, że w literaturze wiele się nie zmieniło od lat tysięcy, jako że możemy czytać Arystotelesa po dziś dzień, a i stosować jego zasady. Niegdyś pewni teoretycy nie bez sukcesu usiłowali pomieścić w tych nieśmiertelnych zasadach dawne teorie literatury. Ale dziś już wiele zagadnień w nich się nie mieści, mimo iż ratowano się przez czas dłuższy rozszerzaniem zasad interpretacji. To wystarczało bodaj w XVIII wieku, to znaczy tak długo, jak długo zachował się w zasadzie elitarny charakter odbioru produkcji piśmienniczej i jak długo podstawą czytelnictwa była książka.

Prawdę mówiąc Irzykowski bronił trwałości dawnych teorii literatury wbrew własnemu przekonaniu, na złość marksistom. Skończył się zresztą nie tylko Arystoteles, przeżyły się koncepcje znacznie świeższe.

Dziś podstawę czytelnictwa stanowią czasopisma i gazety. Realny wpływ tygodnika czy dziennika, czytywanego stale przez setki tysięcy, a niekiedy miliony ludzi, trudno porównywać z wpływem pojedynczego pisarza. Rzecz jasna, oddziaływanie istotne musi być bez porównania szersze.

Wielu tych faktów nie biorą pod uwagę teorie literatury, w których kryterium rozróżniające stanowią wartości artystyczne. W praktyce koncepcje te faworyzują często zagadnienia drugo- i trzeciorzędne w skali piśmiennictwa.

Tendencje specjalizacyjne, którym dał wyraz Lorentowicz w cytowanym wywodzie, tylko z pozoru ułatwiają zadanie krytykowi czy badaczowi literatury. W zasadzie mamy tu chęć odesłania pod inny adres, pozbycia się spraw, które w literaturze wdzierają się i będą się wdzierały do centrum zagadnień.

Ignorując ten fakt, powiększamy tylko zamieszanie, którego objawy są zbyt liczne, by je tu przypominać. Każdy to sprawdzi przejrzawszy kilka numerów czasopism, zajmujących się sprawami literatury i sztuki. Na każdym kroku znajdziemy uwagi czy narzekania na kryzys literatury, kryzys powieści, poezji, upadek krytyki literackiej itp.

Narzekania te w szczegółach wydadzą się mniej lub więcej uzasadnione. Ale często nie bierze się tu pod uwagę przemian obiektywnych, zaznaczających się w gospodarce literackiej naszej epoki.

W czasach gdy wprowadzano uprawę kartofli, niezawodnie byli tacy, którzy narzekali, że uprawa zbóż podupadnie. Dziś, powiedzmy, propaguje się u nas

uprawę roślin mniej znanych, np. kukurydzy. Rzecz jasna, może się to okazać połączone z uszczupleniem obszaru dawnych upraw.

Podobnie bywa w dziedzinie piśmiennictwa, potraktowanego jako całość. Ale wspólną cechę tych przemian stanowi to, że ogólna produkcja w zasadzie rośnie, co jest wynikiem rozszerzenia się oświaty, wzrostu liczby ludzi piśmiennych, techniki upowszechnienia itd.

Czynnikiem komplikującym ocenę są tu mutacje rodzajów literackich z jednej strony, z drugiej strony — stylów artystycznych w ścisłym sensie. Sprawa przesilenia czy kryzysu rodzajów literackich zaprząta uwagę pisarzy już od wielu lat. (Niedawno zajmował się tymi problemami Paweł Hertz w swoich felietonach *Z dziennika lektury*, drukowanych w *„Twórczości".*)

Zajmowała się tymi kwestiami część dawnej awangardy w okresie międzywojennym. Skrajne sformułowania znalazły teoretyczne uzasadnienie w koncepcjach *„Nowego Lefu"*, wysnuwających daleko idące wnioski filozoficzne z antyestetyzmu ówczesnej awangardy. Spotykało się sądy zbyt pospieszne na temat upadku poszczególnych rodzajów — grzebano jedne, reaktywowano inne.

A jednak rodzaje literackie mają twardszy żywot, niż się przypuszcza. Jeden ze sposobów obrony stanowią owe mutacje, o których wspomniano. Jeśli możemy zaobserwować objawy, świadczące o schyłku powieści obyczajowej czy psychologicznej w sensie tradycyjnym, to jednak mamy pewien nawrót powieści filozoficznej. Zresztą są to sprawy złożone, trudno je rozstrzygać w nawiasowych uwagach.

Chodzi przede wszystkim o szersze uwzględnienie spraw piśmiennictwa, otwierające nowe perspektywy w tej dziedzinie. Wiele zawikłanych zagadnień teoretycznych wyjaśni się w sposób dość prosty, gdy zechcemy wysnuć wnioski z praktyki. Możliwe to będzie jednak przy sprowadzeniu do właściwej miary kryteriów specjalistycznych, które dziś zaczynają górować nie tylko w badaniach historyków literatury, ale i w bieżącej krytyce literackiej.

Powstaje obecnie problem odbudowania krytyki publicystycznej drogą odnowienia jej metod i zasięgu działania. To nie znaczy, iż negujemy doniosłość badań specjalistów w węższych zakresach. Wystrzegać się jednak należy wprowadzania kryteriów ciasnej specjalizacji do oceny bieżącej produkcji piśmienniczej. Prowadziło to do utrwalenia i rozszerzenia obecnego zamętu. I tak już zbyt często mamy do czynienia albo z umownym wymijaniem zagadnień, albo z rozmową ludzi mówiących różnymi językami i nie rozumiejących się wzajemnie.

Wymijanie to wcale nie stanowi jakiejś szczególnej właściwości czasów najnowszych. Wspomniałem już o stosunku krytyki literackiej do ważnych zagadnień i pisarzy, podając jako fakt symptomatyczny stanowisko znakomitych publicystów literackich dwudziestolecia — Boya Żeleńskiego oraz Irzykowskiego — wobec literatury bieżącej. Mimo różnic w traktowaniu problemów znajdziemy u jednego i u drugiego charakterystyczne przesilenie w samej filozofii literatury.

Andrzej Stawar

POEZJA ESKIMOSÓW

Zamieszczone poniżej utwory eskimoskie stanowią niewielki wybór tekstów opublikowanych przez takie autorytety w dziedzinie „eskimologii", jak Knud Rasmusen, Paul-Emile Victor, J. Gabus, W. Thalbitzer.

Z grubsza biorąc są to bądź przekazywane z pokolenia na pokolenie tzw. „śpiewy tradycyjne" (związane w znacznej mierze z zaginioną już tradycją „pojedynków poetyckich"), bądź też utwory świeższej daty, wśród których niezmiernie interesującą i bogatą grupę stanowią piosenki śpiewane dzieciom. Należy przy tym dodać, że każde dziecko eskimoskie posiada „na własność" pewną ilość piosenek, stworzonych specjalnie i wyłącznie dla niego, co jest bodaj zjawiskiem nigdzie indziej nie spotykanym. Jednak nawet tego rodzaju rewelacja nie wystarczy zapewne, aby bez zastrzeżeń przyjąć opinię wytrawnego znawcy życia Eskimosów, Paul-Emile Victora, który zapewnia, że np. eskimoskie plemię Assadików należy do najbardziej uzdolnionych ludów świata. Wydaje się jednak, że cytowane poniżej utwory mogą nieco osłabić owe zastrzeżenia. Przynajmniej, jeśli chodzi o poezję.

Z. S.

PIOSENKA ŚPIEWANA DZIECIOM

Jakie to okrąglutkie,
Jakie to gładziutkie
Niby bryłka lodu w wodzie.
Jak to podskakuje,
Jak to się trzepoce,
Jak się bawi
Niby bryłka lodu w wodzie.
Aya aya yek
Podnieś oczki,
Popatrz na mnie,
Mała bryłko lodu w wodzie.

ŚPIEW ESKIMOSA POLUJĄCEGO NA FOKI

Och, ya, ya, ya,
Jestem przyjacielem fok,
O, jakaś ty piękna!
Już idę do ciebie,
Tylko dobra bądź dla mnie
I nie wskakuj do swojej przerębli!

Och, ya, ya, ya,
Widzi mi się, żeś już niespokojna,
Że się zaczynasz denerwować!
Niedobra się stajesz!
Idę, żeby cię zabić!

Och, ya, ya, ya,
O, jakaś ty czerwona!
Jesteś cała czerwona!
To ja cię zabiłem,
Ja, przyjaciel fok!

ŚPIEW MAGICZNY SPRZYJAJĄCY MACIERZYŃSTWU

Oto kładę się do łóżka,
Noc zapadła,
Małżonkowie już tam leżą,
Pokładają się na plecach,
Pokładają się na brzuchu,
Zadowoleni są oboje,
Że najedli się do syta,
Że najedli się rybami,
Że najedli się małżami,
I że się też ruszać mogą,
Mogą ruszać się co nieco,
Tyle tylko, że co nieco...

ŚPIEW O ZIEMI

Ziemio,
Wielka ziemio,
Czy widzisz te stosy kości,
Tych wyschłych kości,
Które pędzi przed sobą
Wiatr
Potężnej przestrzeni,
ech — ech — ech!

ŚPIEW TRADYCYJNY

Umarli, którzy wstępują do nieba,
Do nieba po schodach wstępują,
Po schodach schodzonych.
Wszyscy umarli, którzy wstępują do nieba
Po schodach schodzonych,
Schodzonych od spodu,
Schodzonych od wewnątrz,
Wstępują do nieba.

ŚPIEW O ŚMIERCI

Wyruszył mężczyzna,
Wyruszył sam,
Szedł w mrozie,
Szedł w wietrze,
Zmierzał ku Wielkiej Górze,
Zobaczył, że coś leży wśród śniegu:
Nie był to zając
Ani kuropatwa,
Było to zimne:
To wystawały ręce spod śniegu,
To wystawały stopy spod śniegu,
Ręce ogryzione przez lisy,
Stopy ogryzione przez wilki.
Patrzył ojciec.
Patrzył bez słowa.

Ubraniem omiótł śnieg,
Chuchał na oczy,
Chuchał na usta,
Oparł się sercem,
Swoim sercem się oparł o drugie serce,
Ale syn wciąż był zimny,
Wciąż twardy jak kamień,
Nieruchomy jak lód.
I w ciągu trzech nocy
Ojciec przestał myśleć,
Zgubił drogę,
Zapomniał jak iść,
Zgasło mu światło,
Zgasło mu światło w głowie.
Teraz ojciec śpiewa,
Śpiewa w namiocie,
Śpiewa z Eskimosami,
Wszyscy razem śpiewają,
Śpiewają dla syna.

KONG – KONG

Słuchajcie, tam, z głębi lądu
Ktoś krzyczy: Kong-Kong!
Zbudziłem się, była wielka ciemność,
Po głębokim śniegu coś mknęło szybko,
Bardzo szybko, w pędzie niepohamowanym: Kong, kong, kong, och!

ŚPIEW TRADYCYJNY

Schodzi na brzeg,
Spycha z brzegu kajak,
Spuszcza go na wodę,
Kładzie na nim wiosło,
O wiosło pociera nogą,
Stawia nogę w kajaku,
Stawia drugą obok pierwszej,
Siada za kajakowym otworem,
Bierze w rękę rzemienie,
Sadowi się w kajaku,

Dopasowuje fartuch.
Jego fartuch jest piękny,
Jego fartuch jest haftowany w białe wzory,
W piękne bielutkie wzory,
To matka mu ten fartuch haftowała,
Bo nie ma jeszcze żony.
Końcem wiosła odpycha kajak,
Odpycha kajak daleko od brzegu.
Sadowi się jeszcze wygodniej,
Sięga za siebie po pływak z foczej skóry,
Moczy go, żeby skóra była bardziej giętka.
Zębami chwyta za czop,
Potrząsa głową, aby go wyciągnąć.
Nadyma policzki, by nadmuchać pływak,
Wtyka czop językiem,
Kładzie pływak za siebie,
Za siebie go kładzie na kajaku.
Jego końce wtyka pod rzemienie:
Ten z lewej płytko,
Ten z prawej głęboko.
Poprawia ostrze harpuna
I kładzie harpun na kajaku.
Przebiera palcami po wyrzutniku,
Przesuwa go nieco, żeby dobrze leżał w ręku,
Poprawia daszek nad czołem,
Wyczuwa palcami jego kościane ozdoby,
Które tak troskliwie wygładzał,
Wyczuwa z tyłu głowy kościane pierścienie,
Które tak pieczołowicie zaokrąglał.
Wiosłuje zadarłszy głowę,
Wiosłuje, wiosłuje, wiosłuje,
Zwraca głowę w lewo,
Zwraca głowę w prawo,
Spogląda w lewo,
Spogląda w prawo,
Płynie między dwoma blokami lodu:
Co się kryje za tym blokiem?
Może foka?
Może mors?
Może niedźwiedź jest na tamtym?
Nie ma nic, ani z tyłu, ani z wierzchu,
Wiosłuje zadarłszy głowę.
Naraz przestaje wiosłować:
Czarny łeb się przed nim wynurza,
Łeb foki.
Widzi jej duże modre oczy,
Widzi jej wąsy.
Już nie wiosłuje,

Już siedzi bez ruchu.
Foka odwraca łeb,
A on wstrzymuje oddech,
Kładzie rękę na harpunie,
Bierze go powoli,
Podnosi bezszelestnie,
Dźwiga ramię,
Napina muskuły,
Oczy nabiegają mu krwią,
Twarz mu purpurowieje
— Uff!
Nie zdołał strzymać oddechu!
Foka zapadła pod wodę,
Na wodzie tylko kręgi zostały,
Kręgi klaszczące o bryły lodu.
Odkłada harpun,
Przebiera palcami po wyrzutniku,
Przesuwa go nieco, żeby dobrze leżał w ręku,
Poprawia daszek nad czołem
I wiosłuje zadarłszy głowę,
Wiosłuje, wiosłuje, wiosłuje.
Naraz przestaje wiosłować,
Przed sobą, daleko, widzi smugę na wodzie.
Na końcu tej smugi widzi czarną plamę,
A ta plama to foczy łeb.
Wciąga głowę w ramiona,
Wiosłuje bezszelestnie,
Robi wiosłem,
Przestaje robić wiosłem,
Wstrzymuje oddech,
Kładzie rękę na harpunie,
Bierze go powoli,
Bierze go bezszelestnie,
Dźwiga ramię,
Napina muskuły,
Oczy nabiegają mu krwią,
Twarz mu purpurowieje.
— Uff!
Nie zdołał strzymać oddechu!
Foka zniknęła.
Pozostały tylko kręgi na wodzie.
Odkłada harpun,
Waży w palcach napędnik,
Przesuwa go nieco, żeby dobrze leżał w ręku.
Poprawia daszek nad czołem,
Kładzie ręce przed sobą na kajaku
I posmutniały nie myśli o niczym.
Czeka.

Wokół niego leżą bryły lodów.
Już ziemia jest niedaleko.
Tam, na ziemi, widać opuszczoną chatę.
U jej podnóża jest lodowisko
A przed tym lodowiskiem
Znów wynurzyła się foka.
Wiosłuje szybko i bezszelestnie.
Jest już blisko foki.
Wiosłuje powoli i bezszelestnie.
Robi wiosłem, przestaje robić wiosłem,
Wstrzymuje oddech,
Kładzie rękę na harpunie,
Podnosi go,
Napina muskuły,
Oczy nabiegają mu krwią,
Twarz mu purpurowieje
— Uff!
Nie strzymał oddechu!
Foka zniknęła,
Pozostały tylko kręgi na wodzie.
Odkłada harpun.
Podnosi oczy.
Jest u stóp opuszczonej chaty.
Widać drzwi do niej.
Tuż przy samych drzwiach
Rozpościera się czerwona połać,
Czerwona od borówek.
Podpływa do brzegu.
Wyciąga kajak.
Kładzie się wśród borówek,
Zjada je pełnymi garściami.
Przed wejściem do chaty
Leży bardzo biała czaszka,
Zupełnie zbielała lisia czaszka.
Podnosi ją,
Wtyka za pasek spodni,
Znowu się kładzie wśród borówek,
Zjada je pełnymi garściami.
Coś go gryzie,
Coś go w spodniach gryzie.
Wiele robaków miało dom
W lisiej czaszce.
Podchodzi do chaty,
Opiera się o nią, bo chce usunąć robaki
Wtedy dobiega go hałas,
Brzęczenie dobiega go z chaty,
Hałas jak gdyby głosów.
Podchodzi bardzo cicho,

Palcem dziurawi pęcherz w oknie,
Przykłada oko do dziurki
I zagląda do wnętrza.
W chacie jest dwóch mężczyzn,
Dwóch mężczyzn zupełnie malutkich,
Dwóch mężczyzn, którzy się kłócą.
Jeden z nich trzyma kredę
I śpiewa
— aya ya ya ya
Tam na Północ
— aya ya ya ya
tam na Południe
gdy popłynę tam kajakiem...
— Nie! to nie tak!
daj mi kredę, ty nie umiesz! ja zaśpiewam:
ya aya aya ya
tam na Zachód
ya aya aya ya
tam na Wschód...
— Nie, nie, to nie tak. Ty nie umiesz: daj mi kredę, ja zaśpiewam.
— Odsuńże się, ty nie umiesz. Zostaw kredę.
I kłótnia się toczy szeptem.
A wtedy on wchodzi we drzwi,
Pochyla się,
Do sieni wchodzi,
Plecami belek dotyka,
Przekracza próg,
Prostuje się.
Jest w chacie.
Nie ma w niej nikogo
Oprócz dwóch wielkich motyli.
Jeden z nich w ścianie znika,
Drugi o pierś go potrąca i zaraz potem znika także.

Przełożył
Zbigniew Stolarek

Zdzisław Najder

RECEPTY I LOGIKA

Wobec rozpaczliwego ubóstwa polskich prac na temat teorii sztuki i teorii krytyki każda broszura zasługuje na baczną uwagę. Cóż dopiero, jeżeli autor stawia sobie za cel sformułowanie zasad pewnej nowej metody krytycznej lub też odpowiedź na pytanie: „Czym jest sztuka w ogóle?". A takie właśnie wspaniałe zadania stawiają przed sobą Tymon Terlecki i Artur Sandauer *.

Ich szczupłe książeczki reprezentują pod wielu względami sprzeczne postawy: na przykład Terlecki kładzie nacisk na pierwiastek osobowy w sztuce, Sandauer na jej charakter gatunkowy. Bardziej interesujące są jednak zbieżności. Przede wszystkim obaj autorzy są antyempirykami, to znaczy twierdzeń swych nie opierają na analizie konkretnych danych doświadczalnych, ale na oderwanym rozumowaniu lub intuicji. Obaj używają chętnie terminów-worków (osoba, rytm, pragnienie), których dokładnie nie definiują, wykorzystując z zapałem ich oszałamiającą wieloznaczność. Obaj są „esencjalistami" pojęciowymi, to znaczy sądzą (przynajmniej podświadomie), że skoro istnieje jakieś pojęcie, to widocznie istnieje także coś zasadniczo wspólnego we wszystkich przedmiotach, które tym pojęciem możemy objąć. Obaj więc, mimo że przedmiot ich rozważań dostępny jest doświadczeniu, uznają wyższość analizy pojęć nad obserwacją rzeczywistości — są więc idealistami w najbardziej uzasadnionym sensie tego słowa.

I

Szkic Tymona Terleckiego, ślicznie wydany przez mieszczącą się pod łukiem londyńskiego mostu Oficynę Poetów i Malarzy, jest próbą nakreślenia zasad krytyki „personalistycznej", opartej w zasadzie na poglądach Emanuela Mounier. Zawarte w tym szkicu twierdzenia i propozycje możemy podzielić na dwie grupy: grupę tez ogólnofilozoficznych, dotyczących dzieł sztuki i ich twórców, oraz grupę postulatów i formuł, zawierających program krytyki personalistycznej.

* Tymon Terlecki: *Krytyka personalistyczna.* Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1957; str. 36. Artur Sandauer: *O jedności treści i formy.* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957; str. 83.

Na filozoficzne założenia autora trudno się zgodzić — przede wszystkim dlatego, że są niejasne i niekonsekwentne. Argumenty, przytaczane za przyjęciem personalistycznego widzenia świata (str. 11), są albo powtórzeniem znanych teorii psychologicznych (że psychiki jednostek są wzajemnie nieprzenikliwe; że życie psychiczne innych ludzi możemy poznać tylko na podstawie zewnętrznych objawów), albo polegają na nieporozumieniu (prawdą jest, że źródłem wartości jest człowiek, lecz aby jakakolwiek wartość powstała, nie wystarczy jednostka, musi zaistnieć określona sytuacja społeczna). Niemałą winę ponosi tu nadto uduchowione słownictwo autora. Czytamy u Terleckiego (str. 12): „Świat personalistyczny tworzą osoby, istnienia otwarte na inne istnienia. Znosi on podział na »ja« i »nie-ja«, zażegnuje wiekuisty antagonizm między nimi, nieustanną grę odwetu. »Ja« uświadamia się, poszerza, wzbogaca przez »nie-ja«..." itd. A na str. 15: „...sztuka jest to dążność całkująca byt, jest to usiłowanie do ogarnięcia go w jego wszystkości i całości".

Nie jest to całkiem jasne — i zapewne właśnie to nadmierne „uduchowienie" przeszkadza autorowi w wyciągnięciu wniosków na przykład ze stwierdzenia, że „wszelkie działanie artystyczne przedstawia się jako ruch od siebie ku innym", które w innym miejscu ujął w bardzo ładnym obrazie: „Artysta chwieje się jak wahadło między samotnością a wspólnotą, bez której nie może się w pełni urzeczywistnić, bez której właściwie nie może istnieć" (str. 15).

„Krytyka personalistyczna dochodzi, co w twórcy i w dziele jest odrębne, niepowtarzalne, jedyne. Równocześnie usiłuje wskazać, co ta odrębność, niepowtarzalność, jedyność zawdzięcza wspólnocie" (str. 17). Tak pojętą krytykę personalistyczną — określaną zresztą w paru miejscach rozmaicie — przeciwstawia autor kolejno krytykom w duchu formalizmu estetycznego, materializmu historycznego i idealizmu etnicznego. Pierwszego z tych kierunków Terlecki wyraźnie nie rozumie, zarzucając na przykład formalistom, że nie dawali odpowiedzi na pytanie, jakie pobudki działały w osobach pisarzy. Nie dawali — bo sobie nie zadawali takich pytań, uważając słusznie, że z naukowego punktu widzenia sprawdzalna odpowiedź na takie pytanie jest niemożliwa. Formalizm nie był ontologią sztuki, ale próbą naukowego jej traktowania, inna rzecz czy w pełni udaną. „Marksistowska" postawa krytyczno-estetyczna powstała, jak wiemy z własnego doświadczenia, pod znacznym wpływem bezładnego rozlepiania haseł politycznych, fetyszyzmów formalnych i aktualnych potrzeb taktycznych. Argumenty Terleckiego, dość zresztą szablonowe, mają także zlepkowy charakter. Ogólnie biorąc zarzuca on „materializmowi historycznemu" to samo, co idealizmowi etnicznemu (teoria, że artysta jest wytworem rasy) — to znaczy automatyzm w ujęciu zjawisk artystycznych.

Słabością koncepcji personalistycznej w ujęciu Terleckiego jest jej nieuchwytność: obraca się ona w sferach trudno dostępnych poznaniu naukowemu. Zwraca bowiem uwagę (por. str. 17) tylko na twórcę i odbiorcę dzieła sztuki — a nie na samo dzieło, najłatwiej dostępne analizie. Z pomijania dzieła wynika na przykład charakterystyczne nieporozumienie, gdy Terlecki, polemizując z formalistami, przytacza przykład Szekspira jako osobowości jednoczącej trzy przynajmniej osobne typy techniki literackiej

(z młodzieńczych komedii, okresu *Hamleta* i okresu *Burzy*). Ale przecież dla ustalenia tożsamości autorstwa utworów z tych trzech grup wystarczy nam analiza stylistyczna i niepotrzebne są jakiekolwiek wiadomości o życiu i myślach Szekspira. Fakt, że wiemy o nim tak mało, nie przeszkadza, że uważamy go za największego dramatopisarza literatury europejskiej.

Personalizm mounierowski, jak słusznie stwierdza Terlecki, miał charakter i nastawienie praktyczne — w tym leżała jego siła. Także autor *Krytyki personalistycznej* zadowala nas najbardziej, gdy formułuje praktyczne postulaty wobec krytyki. „Krytykiem idealnym (...) byłby ktoś, kto by odbiorcy otwierał najdalsze widoki w dziele, artyście — najdalsze perspektywy w świecie i w nim samym (...)". Niestety jednak aparat pojęciowy, przy którego pomocy autor proponuje nam dążenie do takiej doskonałości, jest albo nieprecyzyjny, albo banalny. I niestety żadna analiza dzieła sztuki, nie mówiąc już o hipotetycznych analizach procesów twórczych, nie może się obejść bez „kawałkowania artysty i dzieła", czego tak się obawia Terlecki. W innym wypadku musimy poprzestać na pisaniu powieści o poematach i liryków o powieściach.

Czy personalistyczna postawa wobec dzieła sztuki (Terlecki ogniskuje swą uwagę na literaturze), kładąca główny nacisk na osobę twórcy i osobę odbiorcy, ma szanse wytworzenia nowych i interesujących perspektyw krytycznych? Z pewnością tak, ale tylko pod warunkiem wyrzeczenia się zbędnego i błędnego filozofowania, odrzucenia balastu pojęć i teorii o świecie „osobie osób" itd. — teorii, których znaczenie jest niejasne a użyteczność niewielka. Wiadomo przecież, że dzieło sztuki nie musi być wytworem indywidualnego artysty, że pierwotne formy niektórych sztuk były formami zbiorowymi (pierwotny taniec lub dramat — pojęte zresztą wówczas jako czynność religijna, nie artystyczna), że wreszcie o tym, czy dany utwór literacki jest dziełem sztuki, czy nie — nic nam nie powie poznanie osobowości jego twórcy ani metod jego pracy. Wielcy poeci i wielcy grafomani zachowują się podobnie.

II

Rozprawa Artura Sandauera, dzieło trzynastu mrocznych miesięcy (wrzesień 1952 — październik 1953), stawia sobie zadania bardziej ambitne: chce być ni mniej ni więcej tylko ogólną teorią sztuki, obejmującą zasady jej powstawania, działania i oceny. Sandauer zachowuje się przy tym tak, jak gdyby był pierwszym odkrywcą, posuwającym się po nieznanym terenie. Nie powołuje się na nikogo, nikogo nie przytacza, do nikogo nie odsyła poza... Arturem Sandauerem. Trudno nie czuć się zaskoczonym taką metodą, choćby wiodła do nie wiem jak genialnych odkryć. Prosty szacunek dla własnej roboty nakazuje przecież wspomnieć o poprzednikach, którzy pasowali się z tymi samymi problemami — nie mówiąc już o tym, że rozstrzygnięcie wielu z nich możliwe jest tylko na podstawie obszernych studiów specjalistycznych. Nie będę jednak używał niesportowych chwytów i wykazywał mu, jaki to sabbat na kartach jego broszury urządzili sobie Croce, Freud, Engels, Frazer, Hegel i paru innych magów.

Nie podejmuję się odtworzenia ciągu rozumowania Sandauera, ponieważ

sądzę, że przeprowadzony w rozprawie *O jedności treści i formy* ciąg dowodowy jest czysto pozorny. Postaram się natomiast omówić podstawowe typy błędów i dowolności, jakie dostrzegam w szkicu, wyjaśniając w ten sposób, dlaczego i w jakich zasadniczych punktach nie mogę zgodzić się z autorem.

Z faktu istnienia takich ogólnych terminów, jak sztuka, przedmiot artystyczny, rytm — nie wynika bynajmniej, że wszystkie zjawiska, które potocznie możemy tym terminem określić, mają coś zasadniczo wspólnego i są ze sobą ściśle związane. Na przykład przedmiot, który w pewnej określonej sytuacji (historycznej, etnograficznej i społecznej) możemy nazwać dziełem sztuki, mógł powstać jako wyraz kultu religijnego, narzędzie użytkowe lub magiczne, broń itp. Fakt, że przedmiot ten się nam podoba, że uważamy go za cenny artystycznie, nic nam o samej jego strukturze i pochodzeniu, a tym bardziej o zamiarach twórcy nie mówi. Nie świadczy też o tym, jakie jest zasadnicze przeznaczenie przedmiotu. Można powiedzieć skrótowo, że dzieło sztuki istnieje tylko jako funkcja społeczna: te same przedmioty mogą być traktowane jako dzieła sztuki, przedmioty użytkowe lub bezużyteczne, np. tkaniny — a zmianom w ich traktowaniu żadna zmiana w wyglądzie nie będzie towarzyszyć. Wartość nadaje im lub odbiera określona konwencja kulturowa, w której się pojawiają. Patrząc od strony twórcy widzimy rzecz podobnie: dla niego decydujące jest to, czy ma świadomość tworzenia dzieła sztuki, czy na przykład budowania mostu. Taniec może wyrażać chęć nadania plastycznego kształtu pięknemu utworowi muzycznemu, ale może być i formą zalotów, bez celów artystycznych na oku.

Toteż traktowanie terminu „sztuka" jako oznaczającego jeden określony i zamknięty historycznie zespół przedmiotów jest dowolnością, być może — paradoksalnie — opartą na tym, że zakres przedmiotów uważanych za dzieła sztuki staje się coraz szerszy, nasze gusty coraz chłonniejsze i bardziej giętkie (przyswojenie sztuki pozaeuropejskich kręgów kulturowych). Jest dowolnością i z innego punktu widzenia. Mianowicie struktura i sposób oddziaływania produktów artystycznych różnych „sztuk" — malarstwa, architektury, tańca, filmu, literatury — są tak dalece odmienne, że nie można analizować „sztuki w ogóle" na podstawie dowolnych analogii między zjawiskami należącymi do poszczególnych „sztuk". „Tańczący wojownik", którego eksponuje Sandauer przy wszelkich okazjach, nic nam nie powie o sposobie powstawania lub oddziaływania martwej natury czy koncertu fortepianowego.

Obecność rytmu uważa Sandauer za konstytutywną cechę sztuki. Nie definiuje tego pojęcia dokładniej — wręcz przeciwnie, z premedytacją zdaje się wykorzystuje jego wieloznaczność. Co więcej, wprowadza znaczenia różne i na odmiennych zasadach oparte. Na str. 11 dowiadujemy się, że „rytm jest tym samym co porządek, jest sposobem, w jaki przejawia się działanie praw przyrody: jego regularność jest odbiciem ich regularności". Dwie strony dalej czytamy o „rytmie, czyli kompozycji wytworów jego (człowieka) pracy". Dalej słyszymy o tym, że człowiek świadomie rytmizuje swoje działanie, a także, że istnieje szczególny rodzaj rytmu, zwany przez autora taktem, „który zamiast refleksji — niesie ze sobą bezmyślność i automatyzację: wyobraźmy sobie ruchy wioślarzy-galerników czy żołnierzy w prusko-cesarskiej armii".

Mamy więc dwie różne podstawy do określenia zakresu nazwy: obiektywną

(odbicie praw natury) i psychologiczną (porządkowanie zjawisk). Więź między nimi, mająca polegać na wyprowadzaniu rytmu „refleksyjnego" z uświadomienia sobie rytmu „obiektywnego", jest co prawda zaznaczona, ale nie można powiedzieć, by przekonywała, jako że jasne jest, iż człowiek tworzy rodzaje rytmu nie występujące w naturze. Jednakże kłopot czytelnika nie na tym polega. Sandauer nie mówi nam bowiem nigdzie, na czym właściwie rytm się zasadza, po czym poznajemy, że coś jest rytmem. Z tekstu na str. 13 wynika dowodnie, że nie widzi zasadniczej różnicy między rytmem a jednostajnością, a na stronie następnej pisze nawet, że ruchy rytmiczne są „najbardziej zbliżone do bezruchu, podobnie jak muzyka to głos najbardziej zbliżony do ciszy" (??). Koordynację, celowość, precyzję, wprawę, opanowanie — wszystko to pakuje Sandauer do jednego wora z napisem „Rytm". Na str. 12 utożsamia rytm z miarowością — w zdaniu dość notabene ryzykownym: „Stąd majestatyczne i groźne wrażenie, jakie wywiera wszelka miarowość". Miarowość zwykła chyba wywoływać wrażenie porządku lub nudy.

Wobec niejasności co do zakresu pojęcia określenie podstawy klasyfikacji jest szczególnie potrzebne. Nie dowiemy się jednak od Sandauera, w jaki sposób poznaje człowiek „obiektywne prawa przyrody", przejawiające się w rytmie. W literaturze przedmiotu „rytm" przebiegów i wyglądów naturalnych określany jest powszechnie jako sposób ujmowania zjawisk przez poznającego człowieka, niekoniecznie świadczący o jakichś prawach natury, która nie jest bynajmniej tak „zrytmizowana", jak to sobie Sandauer wyobraża. Typowym przykładem nieporozumienia jest tu zdanie (str. 11) o „miarowym obiegu elektronu dokoła jądra" atomu. Że taka miarowość nie istnieje, odkrył Niels Bohr jeszcze w latach dwudziestych, a Werner Heisenberg sformułował na tej podstawie słynną „zasadę niepewności".

Wreszcie jeśli mówimy o rytmie w „sztuce w ogóle", łatwo zauważyć, że mówimy o kilku różnych rzeczach na raz. W architekturze „rytm" polega na harmonijnym (niekoniecznie symetrycznym czy opartym na analogicznych elementach) układzie w strukturze budynku, dającym się wyrazić matematycznie. Ale już w rzeźbie możliwość jednoznacznego określenia rytmu zanika, staje się on czymś zależnym od oceny widza. Gdy mówimy o „rytmie" w malarstwie, możemy mieć na myśli zarówno geometryczną kompozycję obrazu, jak i przyjemny układ barw, świateł i cieni. Inny typ rytmu, rzecz jasna, reprezentuje muzyka — polega on tutaj na regularnym układzie dźwięków według czasu ich trwania i da się wyrazić arytmetycznie. Nie można tego znowu powiedzieć o literaturze, gdzie zasadza się on zarówno na długości zgłosek, na ich akcencie, budowie sylab i ich jakości brzmieniowej. Jest rzeczą znaną każdemu, kto się zetknął z wersyfikacją, że dla tego samego utworu można często podać parę wzorców rytmicznych, których wybór będzie zależeć od osobistego słuchu badacza. Tutaj mówienie o rytmie jako o odbiciu praw przyrody jest szczególnie ryzykowne, Sandauer upraszcza sobie zresztą zadanie, stosując przy rozpatrywaniu problemu rytmu wyłącznie egzemplifikację muzyczną i choreograficzną — a także przyjmując bez udowodnienia takie tezy, jak np. założenie, że ruch rytmiczny jest bezbłędny (str. 27).

Trzecim pojęciem — a raczej kompleksem pojęć — na którym dokonywa autor swej racjonalistycznej ekwilibrystyki, jest „pragnienie". Już na po-

czątku rozdziału II napotykamy niepokojący tytuł *Ogólna analiza aktu woli czyli pragnienia* (str. 29). Dotychczas zarówno leksykografowie jak psychologowie rozróżniali dość wyraźnie oba terminy, nawet je przeciwstawiając (można czegoś pragnąć, nie mogąc zdobyć się na decyzję). Ale to dopiero początek. Dalej wyróżnia Sandauer kolejne „stadia" pragnienia „jako procesu psychicznego": „1. Odczucie sytuacji jako nie zadowalającej. 2. Uświadomienie sobie, jaki rodzaj przedmiotów mógłby jej zaradzić. — Dwa te stadia stanowią okres przedrealizacyjny. 3. Dokonanie wyboru, czyli wyobrażenie sobie konkretnego obiektu pożądania. — Nazwiemy to okresem planowania lub konkretyzacji myślowej. (...) 4. Posiadanie przedmiotu, czyli stan nasycenia." Nie trudno dostrzec, że „stadia" 1 i 4 nie należą w ogóle do stanu pragnienia. W szczególności „posiadanie przedmiotu" nie ma ze stanem pragnienia nic wspólnego. Jeśli zaś idzie o dwa „stadia" środkowe, to albo są one po prostu dwoma aspektami tego samego uczucia („jestem głodny" i „pragnę pokarmu" to dwa sposoby wyrażenia tej samej treści), albo też w stadium 3 domieszana jest działalność czynnika woli — wyboru przedmiotu, co znowu wykracza poza zakres powszechnego użycia słowa „pragnienie".

Spór o stosowanie i definicję tego terminu ma nie tylko pełnić rolę egzemplifikacji, ale prowadzić do rozpoznania charakterystycznych dla Sandauera chwytów, ułatwianych właśnie przez dowolne ustawianie pojęć. Opierając się tedy na swoistej „definicji" pragnienia pisze autor o tajemniczych „pragnieniach negatywnych" — rozpaczy, beznadziejności itd. (str. 31), co się kłóci tak ze zdrowym rozsądkiem, jak i z psychologią. Gdy zaś pisze o dialektycznym samozaprzeczeniu i samozniszczeniu się pragnienia w akcie spełnienia — to jest to tylko gra słów, prosta tautologia (samosprzeczność „pragnienia" wyrażona została już w Sandauerowskiej „definicji").

Tautologie i twierdzenia przyjęte *a priori* są zresztą ulubioną metodą autora. Na przykład „zagadka", którą rozwiązuje na str. 25, a której wyjaśnienie brzmi, że „pojawienie się rytmu rodzi w słuchaczach stan refleksji lub odwrotnie — pojawienie się refleksji pociąga za sobą potrzebę rytmizacji", jest (pomijając odwróconą alternatywę, przyjętą *ad hoc* i bez dowodu) rozwiązana od początku w przyjętym określeniu rytmu jako refleksyjnego odbicia praw przyrody (str. 11—12). Mamy tu do czynienia nie ze zdaniami o faktach, ale ze zdaniami o zdaniach. Inny przykład, to hasłowa wypowiedź ze str. 62: „Dzieło sztuki nie musi zatem imitować rzeczywistości, lecz tylko reagować na nią". Poza bliżej nieokreśloną treścią negatywną zdanie to nie wyraża absolutnie nic — ponieważ każda czynność ludzka jest reakcją na coś rzeczywistego. Przynajmniej dla człowieka, który uznaje zasadę przyczynowości (choćby jako hipotezę roboczą) i zasadę, że wszystko, co istnieje, jest rzeczywiste. Zdawałoby się, że racjonalista-naukowiec z drugiej połowy XX wieku musi te aksjomaty bezwzględnie uznawać. Jednakże już po przeczytaniu strony 17 pracy Sandauera budzą się w nas pewne co do tego wątpliwości. Jest tam zdanie: „Czynność wykonywana w próżni absolutnej, a więc poza wszelkim konkretnym materiałem, byłaby z natury rytmiczna i w niczym nie różniłaby się od funkcji". Zdaje się, że taka czynność tym głównie różniłaby się od innych, że nie byłoby jej.

Od czasu do czasu wspomina autor o logice, ale za każdym razem chciałoby się zawołać: *si tacuisses*... Na str. 49 czytamy: „Znak niejęzykowy stwier-

dza jedynie obecność tematu, treść ma zaś całkowicie umowną, jest więc — jak mawiają logicy — rodzajem zdania egzystencjalnego". Żaden „znak" nie może być „rodzajem zdania", a więc także i zdania egzystencjalnego (jest to zdanie, w którym zostaje wyrażony sąd o istnieniu lub nieistnieniu jego przedmiotu). Co więcej, zdanie egzystencjalne nie może mieć treści „całkowicie umownej", ponieważ jego prawdziwość — w przeciwieństwie do innych typów zdań, przy weryfikowaniu których może wystarczać kryterium formalne — stwierdzić można wyłącznie przez odesłanie do rzeczywistości. Dowolność autora w używaniu terminologii metodologicznej i logicznej jest zdumiewająca. Zdaje się on nie wiedzieć na przykład, że każdy „system znaków" nazywany jest powszechnie językiem, wydaje się nie znać pojęcia „klasy przedmiotów", o znaku pisze rzeczy wręcz nie do przyjęcia, których zaoszczędzę czytelnikowi, by nie zagłębiać się w rozważania nadto specjalistyczne. Jeszcze tylko jeden przykład z tej dziedziny, ze str. 59: „Nazwę, czyli znak umowny, rozumiemy na zasadzie d e d u k c j i: wiemy, że np. słowo »dom« oznacza określony przedmiot; toteż, ilekroć je słyszymy, spodziewamy się odpowiedniego obiektu. Obraz, czyli znak imitacyjny, rozumiemy na zasadzie i n d u k c j i: widząc pewien określony przedmiot zaliczamy go — na podstawie doświadczenia — do pewnej grupy; np. widząc człowieka wymachującego dzidą, zaliczamy go do grupy wojowników". Co zdanie, to nieprawda. Nikt z nas nie rozumie znaków umownych na zasadzie „dedukcji" (tylko Platon twierdził, że widząc przedmiot przypominamy sobie jego ideę, poznaną w poprzednim życiu), lecz na zasadzie kojarzenia: dziecko nie w i e, że coś jest domem, ale przyzwyczaja się to coś tak nazywać. Znak imitacyjny rozumiemy na tejże zasadzie, wspomaganej wzrokowym podobieństwem. Jest to jednak zawodne — ja osobiście wymachującego dzidą człowieka zaliczyłbym do „grupy" oszczepników — nie chcę zresztą podważać możliwości doświadczeń Sandauera ze zbrojnymi w dziryty dzikusami.

Niesprawiedliwe byłoby twierdzenie, że autor *O jedności treści i formy* przez cały ciąg tekstu przebywa w sferze rozważań abstrakcyjnych. Urozmaica przecież swoje wywody przykładami, co prawda jednostajnymi i jednostronnymi. Bieda w tym, że gdy się przyjmie dowolne i wybrane bez zwracania uwagi na dane empiryczne założenie czy definicję — to późniejsze przymierzanie tego abstraktu do rzeczywistości daje marne efekty. Tym bardziej że egzemplifikacja musi być z konieczności naciągana i sztuczna wobec kruchości dowodzeń autora. Parę przykładów. Wbrew temu, co pisze Sandauer na str. 18, taniec i śpiew u ludów pierwotnych występują często nie przed pracą lub podczas niej, ale po pracy, polowaniu, zwycięskiej bitwie, zakończeniu pory roku itp. A na tym przykładzie opiera się cały wywód autora o znaczeniu rytmu w sztuce! Na poprzedniej stronie czytamy, że „drzewo urojone nie ma sęków, jak drzewo rzeczywiste, chyba że zechcemy je sobie umyślnie wyobrazić jako sękate". Dlaczego — nie wiadomo. Na str. 53: „Odczytując np. czyjś rumieniec jako objaw wstydu nie zaliczamy go przez to bynajmniej do zespołu »ludzi rumieniących się«". Dlaczegożby nie? Strona 65: „Wojownik, który się boi, nie potrafi — w sposób artystycznie doskonały — wykonać wojennego tańca". Znowu — dlaczego nie? Co o tym powiedzą aktorzy? Na podobnej „zasadzie" twierdzono, że Szekspir był prawnikiem,

rolnikiem, nauczycielem, żołnierzem itd. — aż wielka aktorka, Ellen Terry, dodała, że w takim razie był również kobietą. Duże znaczenie w konstruowaniu toku dowodowego ma twierdzenie przykładowe ze str. 80—81: „Nawet zwykła omyłka w mowie świadczy, że uczucia mówiącego są rozbieżne z tym, co chciał świadomie wyrazić". Ten uproszczony freudyzm nie jest słuszny — bo przecież człowiek, który się spieszy lub bardzo jest przejęty tym, co ma do zakomunikowania, także często myli się „z przejęcia", a nie z chęci ukrycia swoich myśli. W literaturze analogiczne zjawisko („uczucie bierze górę nad wyrazem") zdarza się bardzo często, a nie świadczy o nieszczerości. Wreszcie — na str. 40—41 wymienione są cztery przykładowe sytuacje, kiedy sztuka działa jako konieczne podsycanie pragnienia. Rezygnując z cytowania przydługiego ustępu muszę powiedzieć, że jeśli idzie o wchodzące w grę dzieła sztuki, to są to prawie wyłącznie twory typu marginalnego, a wszelkie wyliczone ich funkcje są typowymi funkcjami pozaartystycznymi.

Pewne fragmenty sprawiają mimowolny efekt humorystyczny. Na przykład opisując podniosłe działanie rytmu na człowieka Sandauer kreśli przy okazji mały poemacik o upojonym stukaniem w obcas szewcu: „Pracując rytmicznie, szewc uświadamia sobie z zadowoleniem to, że jest szewcem: chce być tym, czym jest; pojęcie, jakie ma o sobie, staje się dlań ideałem, który pragnie wciąż na nowo realizować".

Nic dziewnego, że przy zastosowaniu tego rodzaju metod rozumowania osiągnięte wyniki są więcej niż wątpliwe. Fundamentalna teza, że rytm „jako niezłomna zasada obowiązuje na całym terenie sztuki" (str. 18), jest przyjęta całkowicie bez dowodu. Końcowe uwagi o szczerości i zrozumiałości jako o kryteriach oceny sztuki są albo zupełnie banalne, albo fałszywe, albo niezrozumiałe. Szczerość dzieła sztuki jest bowiem faktem zupełnie niesprawdzalnym, a zrozumiałość — zawsze podlegającym dyskusji i względnym (zwłaszcza uwarunkowanym społecznie). Dlaczegóż zresztą miałyby istnieć jakieś absolutne, bezwzględnie obowiązujące kryteria? Jest to całkowicie aprioryczne założenie, sprzeczne z duchem nauki nowoczesnej, podkreślającej konwencjonalny charakter poznania oraz historyczną zmienność i socjalną rozmaitość postaw ludzkich.

Giną też w magmie spekulacji i niejasności uwagi niewątpliwie słuszne i cenne, które wyłaniają się z chaosu, by za chwilę rozpłynąć się w nim znowu (o roli ornamentu, str. 22; o postawie estetycznej wobec krajobrazu, str. 41; o powiązaniach między twórcą a odbiorcą, str. 43; o współtworzeniu dzieła sztuki przez odbiorcę, str. 60; o wolności w sztuce, str. 71).

III

Żali się Sandauer, że nie mógł opublikować *O jedności treści i formy* w okresie jej napisania. Wypowiadane przez autora poglądy stoją wprawdzie w opozycji do oficjalnie głoszonych w latach 1949—54 teorii, ale książka przejęła niestety wiele najgorszych cech „urzędowej" nauki tego czasu: oderwanie od rzeczywistości; pogardę dla nauki współczesnej, zwłaszcza dla dyscyplin matematycznych; nonszalancję w traktowaniu estetyki i logiki;

pseudoracjonalizm. Nie przejął zaś Sandauer tego, co w marksizmie bez cudzysłowu było i jest naprawdę cenne: widzenia dzieła sztuki i gustu artystycznego jako tworów okresu historycznego, kultury i grupy społecznej; wskazywania na związki między sztuką a innymi produktami człowieka, jak nauka, polityka, religia — związki polegające nie na utożsamianiu czy wykluczaniu, ale na wzajemnej wymianie funkcji.

Milczenie, jakim pokryto pracę Sandauera, jest może wymowne — ale i niepokojące. Do jej szerokiego i szkolarskiego omówienia skłonił mnie przede wszystkim szacunek, który żywię dla wybitnego krytyka. Trzeba jednak powiedzieć otwarcie, że *O jedności treści i formy* odbiega bardzo od poziomu, reprezentowanego przez inne książki Sandauera.

Zdzisław Najder

Walter Muschg

ZAGŁADA LITERATURY NIEMIECKIEJ

Walter Muschg, którego esej publikujemy poniżej, jest jednym z najoryginalniejszych krytyków i historyków literatury niemieckiej. Muschg jest Szwajcarem i wykłada literaturę niemiecką na Uniwersytecie Zuryskim. Duży rozgłos zdobyła mu książka pod tytułem *Tragische Geschichte der deutschen Literatur*, która wywołała ożywioną dyskusję w krajach języka niemieckiego. *Zagłada literatury niemieckiej* to esej pochodzący ze zbioru szkiców krytycznych, wydanych pod tym samym tytułem w roku 1956, nakładem Francke-Verlag w Bernie.

Tezy i argumenty tego eseju, nad którymi do dzisiaj dyskutują pisarze i krytycy niemieccy, wywołują mieszane uczucia. Obok sformułowań niezwykle ciekawych i pobudzających do myślenia spotykamy wywody rażące utopijnością, w niektórych wypadkach nawet kłócące się ze sobą. Muschg uznaje jedynie — jeśli idzie o naszą epokę — literaturę „zaangażowaną" w sensie moralnym, niepolityczną, literaturę, która jest wyrazem tragicznej rozterki pisarza żyjącego w tragicznej epoce. Twórczość tego typu reprezentuje najidealniej proza Kafki. Pisarz powinien być, w pojęciu Muschga, kapłanem dbającym o to, by powiew życia, w którym obecnie przeważają kłamstwo, zbrodnia i prostactwo, nie zgasił wątłego światła prawdy, tlącego się w sercach niewielu wybranych poetów. Muschg nie tai, że współczesna era walk społecznych i politycznych, niezwykłego rozwoju techniki i „mechanizacji kultury" (radio, telewizja, film) nie sprzyja rozwojowi tego rodzaju piśmiennictwa. Ten kontrast pomiędzy rzeczywistością a romantycznymi postulatami autora znajduje wyraz w utopijnych postulatach, a przede wszystkim w problematycznej alternatywie: albo hermetyczna literatura tragizmu, albo żadna. W każdym razie esej Muschga jest bardzo charakterystyczny dla nastrojów panujących w piśmiennictwie zachodnich obszarów języka niemieckiego i to jest powodem, który skłania nas do sprezentowania tej pracy czytelnikowi polskiemu.

1

Kto by około roku 1920 przepowiedział sytuację, w jakiej znajduje się obecnie literatura niemiecka, zostałby potraktowany jak głupiec. Polityczne więzy świata rozluźniły się wówczas, ale literackie — jak można było sądzić — jeszcze się trzymały. Wszyscy, którzy przeżywali po pierwszej wojnie światowej ów okres, nie mogą o nim zapomnieć i opłakują go niby raj utracony.

Życie literackie w krajach, w których mówiono po niemiecku, wyglądało wtedy mniej więcej tak, jak wygląda jeszcze dzisiaj we Francji i w Anglii. Wszędzie pulsował bardzo ożywiony ruch, przynosząc wciąż nowe niespodzianki. Berlin był umysłową giełdą, Lipsk — bijącym sercem świetnie zorganizowanego przemysłu literackiego. Mieszczaństwo miało jeszcze dosyć czasu i pieniędzy, by z całą znajomością rzeczy rozkoszować się cennymi wartościami, a jego potrzeby wzniosłych radości życia znajdowały pełne zaspokojenie. Estetyczni smakosze delektowali się i na różne sposoby okazywali szacunek kunsztownym dziełom Hofmannsthala i Stefana George, luksusowym inscenizacjom Maksa Reinhardta i tonącym w rozrzutnym przepychu operom Ryszarda Straussa, ale także gorzkim produktom naturalistów i buntowi ekspresjonizmu. Literatura była obfitym źródłem zarobku, można było wzbogacić się pisaniem książek i wielu też się na tym wzbogaciło. Szacowne i niedostępne domy wydawnicze oraz wykwintne czasopisma trzymały prym w niemieckim piśmiennictwie, sceny wielkich miast były uświęconą domeną tradycji. Beletrystyczne dodatki wielu dzienników, mnóstwo tygodników i miesięczników dbało o to, by nigdy nie było końca uczcie przyjemności i sensacji.

Za kulisami, a często wręcz otwarcie, toczyły się jednak boje o władzę pomiędzy kierunkami, ludźmi i klikami, pośród objawów korupcji, które są możliwe tylko w schyłkowych, dojrzałych do zagłady czasach. Knowania i intrygi, padanie plackiem przed sukcesem i dławienie niepożądanych intruzów, ślepy kult osobistości i pozbawiona skrupułów spekulacja zatruwały atmosferę w dolnych i średnich regionach, gdzie śnili swoje sny ambitni parweniusze i gdzie powstawały plany zdobycia publiczności. Wysoko ponad zgiełkiem literackiego targowiska królowali szczęśliwcy, przyjęci do kręgu uznanych, swego rodzaju masoneria z tajemnym rytuałem i znakami rozpoznawczymi. Mając międzynarodową markę i odpowiednie wpływy, byli już za życia fetowani jako współcześni klasycy. Podczas corocznych podróży z odczytami przyjmowano ich jak udzielnych książąt, sam blask ich imienia otaczał ich niemal baśniowym nimbem. Literackie zrzeszenia, jak „Krąg czytelniczy Hottingen" w Zurychu, stawiały im bramy triumfalne, przygotowywały publiczność na kilka tygodni przed przybyciem gościa. W największej sali koncertowej występowały nie tylko wielkości poetyckie, lecz także uczeni, którzy wygłaszali odczyty o *Zachodnio-wschodnim dywanie* lub *Boskiej komedii*, zostawiając po sobie trwałe wspomnienia. Ten czas miał jeszcze swój Parnas, z bogami, półbogami i biograficznymi mitami. Autorzy, jak Tomasz Mann, Hermann Hesse, Jakub Wassermann, byli tak pewni własnej nieśmiertelności, że z góry wydawali nowe książki jako dalsze tomy dzieł zebranych. Gerhart Hauptmann, król arcysławnych, obchodził siedemdziesięciolecie swoich urodzin w triumfalnym pochodzie przez Stany Zjednoczone i odwiedzając wszystkie niemieckie teatry; teatry te podobno płaciły mu za samą obecność tysiąc marek, za kilka zaś słów wypowiedzianych z loży — podwójnie. Było to w roku 1932 i nikt prawie nie gorszył się z tego powodu, choć młodzież wielbiła już innych, trudniejszych pisarzy. Zatroszczono się o wszystkich. Miłośnicy literatury mogli czytać do woli i marzyć o własnym debiucie, mogli też odwracać się z pogardą od tego zgiełku. Nie brakło i takich malkontentów, a ich sprzeciw zwiększał jeszcze podniecający urok tego błysko-

tliwego światka. Współcześni oceniali go różnie, ale ani jego przeciwnicy, ani ci, którzy ciągnęli z niego korzyści, nie przeczuwali, jaka przyszłość go czeka.

Ten okres rozkwitu był rezultatem długiego rozwoju historycznego. Od osiemnastego wieku w krajach języka niemieckiego wytworzyła się mieszczańska kultura i mieszczańska publiczność, wrażliwa na sztukę. Za czasów Goethego była to jeszcze zatrważająco cienka warstewka, dopiero w okresie naturalizmu rozrosło się w Berlinie i gdzie indziej wielkomiejskie środowisko, którego dobrobyt i aspiracje umysłowe mogły podtrzymać nowoczesny ruch literacki. Kraje, w których mówiono po niemiecku, były pod tym względem zacofane i wielu odczuwało nowe stosunki jako coś obcego, gdyż w gruncie rzeczy zostały przejęte z zagranicy i nie osiągając nigdy poziomu swego paryskiego czy londyńskiego wzoru swoimi ujemnymi cechami wzbudzały tylko zrozumiałe zgorszenie. Wielkie miasto nie miało na gruncie niemieckim tak jednoznacznej przewagi nad prowincją, jak we Francji, i wydarzenia literackie mimo wszystko nie wywoływały takiego jak tam rozgłosu.

W swoim, często cytowanym przemówieniu *Piśmiennictwo jako duchowa przestrzeń narodu* Hugo von Hofmannsthal wskazał w roku 1927 na tę różnicę pomiędzy Niemcami i Francją. Sławił wielowiekową tradycję literatury francuskiej, gdzie, w przeciwieństwie do niemieckiej, teraźniejszość tworzy z wielką przeszłością żywą jedność i gdzie decydujące znaczenie ma nie oryginalność poszczególnego dzieła, lecz norma językowa i społeczna. „Nawet to — powiada — co nieznaczne i dla powszedniego dnia przeznaczone, w krótkim czasie swego oddziaływania przyczynia się do podniesienia ogólnego splendoru dbałością o klarowny język oraz chęcią jasnego, składnego i zrozumiałego oddania myśli. Moda ożywia tradycję, tradycja uszlachetnia modę. W toku takich nieustannych przemian kwestią ambicji jest nie odrzucanie, lecz spełnianie wymagań tradycji. Wielki obserwator powiedział kiedyś, że w tym narodzie ceni się bardziej troskę o rozwój osobistego wyrazu niż porywającą siłę jednorazowego zjawiska, a w dziele sztuki wzbudza zainteresowanie nie misterium biograficzne, lecz prawo dające się wydedukować z utworu." Ale nawet Hofmannsthal sądził w 1927 roku, że i w Niemczech zapowiada się okres podobnej, wyższego rzędu kultury literackiej. Wydawało mu się, że i w niemieckim piśmiennictwie chaotyczne siły poczynają się wreszcie łączyć w duchową jedność tradycji, z której mogłaby powstać niemiecka kultura. „Wznosząc się od syntezy do syntezy, obciążone prawdziwie religijną odpowiedzialnością, niczego nie przepuszczając, nigdy nie schodząc na ubocze, niczego nie przeskakując — musi owo intensywne myślenie, którego skądinąd nie opuszcza geniusz narodowy, osiągnąć swój najwyższy cel: by duch stał się życiem, a życie duchem, innymi słowy — trzeba zmierzać do politycznego zrozumienia duchowych wartości i duchowego przesycenia politycznego pierwiastka." Ta wyniosła przepowiednia zakończyła się słowami: „Mówię o procesie, w którego centrum się znajdujemy, o syntezie powolnej i wspaniałej — jeśli się potrafi dojrzeć ją od zewnątrz, oraz ponurej i bolesnej — jeśli się jest w jej zasięgu... Proces, o którym mówię, jest niczym innym, jak konserwatywną rewolucją o zakresie, jakiego historia Europy nie znała. Jej celem jest forma, nowa rzeczywistość, w której mógłby uczestniczyć cały naród".

Nie jest jeszcze możliwe, a być może nigdy nie będzie, opisać wydarzenia, które oddały sprawiedliwość lub zadały kłam tej wierze. Nie mam na myśli

politycznej strony „rewolucji konserwatywnej" roku 1933, lecz bankructwo mieszczańskiej formacji i spowodowaną tym lawinę osobistych losów, która porwała za sobą także głównych działaczy niemieckiego piśmiennictwa. Wysoki poziom sztuki teatralnej, którym mogły się Niemcy poszczycić, coraz wspanialsza świetność koncertów w ciągu stulecia, skarby w muzeach i wystawy dzieł sztuki pobudzające wyobraźnię, zainteresowanie antyczną i nowoczesną literaturą kultywowane na uniwersytetach i w gimnazjach — wszystko to nie wystarczyło, by zapobiec nagłej ruinie mieszczańskiego ruchu kulturalnego i triumfowi motłochu. To, że sztuka zawiodła w owej historycznej chwili, jest głównym wydarzeniem w życiu umysłowym naszych czasów. Zawiodła, oczywiście, nie sztuka jako taka, lecz zawiedli ludzie, którzy w naszej generacji ją ucieleśniają. Ruina literatury jest tylko jednym z rozdziałów epoki, ale najbardziej znamiennym i dającym się najlepiej odczytać. To, co w tej katastrofie spotkało niemieckich pisarzy, jest tylko kroplą w morzu cierpień, którym ogarnięte zostały całe narody, i nie zasługiwałoby na szczególną wzmiankę, gdyby na swój sposób nie ilustrowało końca epoki. Nikt nie potrafi wyobrazić sobie własnej postawy w obliczu takich prób, wielu nie chce nawet ich uznać lub przyjąć do wiadomości. Nie można jeszcze o tych doświadczeniach mówić nie narażając się na nieporozumienia i nie dotykając ran. Znane dotychczas dokumenty dają tylko ogólne wyobrażenie o nieszczęściu, które spotkało literaturę niemiecką naszego czasu, i o jego brzemiennych skutkach. Mimo to chciałbym podjąć próbę naszkicowania przebiegu tych wydarzeń.

2

Kiedy Niemcy zaległa ciemność i strumień emigrantów przelał się przez granice kraju, wśród uchodźców znajdowało się wielu pisarzy, których książki zostały, ze względu na ich poglądy lub pochodzenie, zakazane, usunięte z księgarń i bibliotek i publicznie spalone. Ucieczka rzadko kiedy jest widowiskiem wzniosłym, toteż wielu z nich początkowo dotkliwie cierpiało. Trudno mieć do nich o to moralne pretensje, gdyż w każdym razie Żydzi i politycznie podejrzani nie opuścili Niemiec dobrowolnie, lecz wyjechali ratując życie. Dopiero na wygnaniu okazało się w każdym poszczególnym wypadku, czy ucieczka była aktem godności, czy bezsensu.

Tylko nielicznym udało się znaleźć nową ojczyznę. Najlepiej powiodło się wierzącym Żydom, którzy po ucieczce z Niemiec mogli wywędrować do Palestyny i tam wrosnąć w nowy zawód, bądź zajmując kierownicze stanowiska, jak Martin Buber, bądź też żyjąc z jakiejś obskurnej pracy zawodowej. Dla wierzącego Żyda prześladowanie było tylko nowym rozdziałem starego losu żydowskiego, groza położenia przypominała mit o harfach nad wodami Babilonu i dlatego mimo wszystko wydawała się mieć jakiś sens. Elsa Lasker-Schüler w książce *Kraj Hebrajczyków* opisuje szczęście powrotu do kraju ojców. Przepełniona wielką do niego miłością, pisze: „Od czasu stworzenia leży na placu budowy, na ziemi Palestyny, prastara zaprawa murarska, pierwotny muł, glina i resztki materiałów, a szczeliny skał kryją nowy materiał dla nowej budowy. Niech zawsze umiera i na nowo się odradza Ziemia Święta, aż dorówna niebu, a z nią razem Hebrajczyk". Ale wielka poetka, pomimo

swojej miłości, nie znalazła domu w biblijnym kraju. Po wyemigrowaniu mogła już tylko, jak porzucone dziecko, gorzko zapłakać. Ostatni tom poezji wydany w Jerozolimie, *Mój niebieski fortepian,* poświęciła „moim niezapomnianym przyjaciołom w miastach Niemiec i tym, którzy zostali jak ja wypędzeni i teraz rozproszeni są po świecie". Umarła w nędzy i pochowana jest na górze Oliwnej.

Byli i tacy, którzy nie odnaleźli w realnej Palestynie kraju swojej tęsknoty i odwrócili się od niej rozczarowani. Wywodzący się z ducha Stefana George młody Ben-Chorin napisał *Opłakuję Jerozolimę,* gdzie czytamy:

Ich habe das Zion meiner seele verloren
Darum weine ich.
Das ich in träumen und versen geboren
Das Zion mit den demantenen toren
Das meine ich.

Ci, którzy sądzili, że znaleźli schronienie w Wiedniu, Londynie lub Paryżu, zostali brutalnie zmuszeni do dalszej wędrówki, o ile przedtem nie zginęli z głodu lub nie odebrali sobie życia, zanim wkroczyli Niemcy. Burza pognała ich dalej w świat i skazała na emigrancki los we wszystkich jego odmianach. Niektórzy po klęsce Francji zginęli w obozach koncentracyjnych, inni — w czasie ucieczki przez przełęcze Pirenejów lub w zaułkach portowych, próbując zdobyć ostatnie miejsca na statkach. Ci, którzy zdołali znaleźć bezpieczne schronienie, przekonali się, że nie dość uratować samo życie, że trzeba mieć ojczyznę, gdyż bez niej umiera się ze złamanym sercem. Tylko wyjątkowo zdarzał się cud. Naiwny, kosmiczny marzyciel, Alfred Mommsen, dał się zaaresztować w swoim heidelberskim mieszkaniu i zawlec do obozu w Gurs; tam tego najbardziej oderwanego od rzeczywistości poetę przyjaciele uwolnili z piekła i śmiertelnie chorego przewieźli do Szwajcarii, gdzie mógł umrzeć w spokoju. Rękopis powieści Anny Seghers *Siódmy krzyż,* który w Ameryce zdobył sławę jako opis obozu koncentracyjnego, zaginął w czasie ucieczki autorki i ocalał przed siepaczami dzięki francuskiemu nauczycielowi.

Europa była od roku 1933 tak skołatana, że nawet najsłynniejszych emigrantów w najlepszym wypadku tolerowano za granicą. U nas, w Szwajcarii, w owym burzliwym czasie zaledwie zauważono, że ciężko chory Stefan George przesiedlił się do Tessynu i tam zmarł głęboko rozczarowany. O mniej sławnych lub pomniejszych pisarzy troszczono się jeszcze mniej; o niektórych po prostu słuch zaginął, wielu zginęło w przeraźliwym osamotnieniu obcych miast. Nie pozostało im nic innego, jak zaszyć się w jakiś zakątek, na podobieństwo Roberta Musila, który przybył okrężną drogą przez Rzym do Zurychu, ale wnet uciekł dalej do Genewy, gdzie cierpiał niedostatek i zamknął oczy całkowicie zapomniany. Ostatnia część jego nie dokończonej powieści *Człowiek bez właściwości* ukazała się w subskrypcji w Lozannie, podobnie jak zbiorowe wydanie dzieł Franza Kafki wyszło z druku w Nowym Jorku, a pełny tekst jego dzienników wydano najpierw w języku angielskim. W Sztokholmie, Amsterdamie, Londynie istniały niemieckie wydawnictwa i czasopisma emigracyjne, które udzielały emigracji duchowego i materialnego poparcia. Jeśli już los uśmiechnął się do pisarza, który stracił ojczyznę, daro-

wał mu niewielkie grono przyjaciół lub przynajmniej jedną wierną duszę, która troszczyła się o to, by wygnaniec nie uległ rozpaczy lub też, by nie zaginęła pamięć o zmarłym. Dzisiaj strzeże się puścizny po Musilu, Mombercie, Karolu Krausie, Hermannie Brochu i innych jak testamentu.

Dola i niedola emigrantów zależały nie tylko od ich obiektywnych przeżyć, lecz także od stanu ducha. Potwierdziła się stara prawda, że los cierpiącego zależy od tego, jak przyjmuje swoje cierpienie. Nieszczęście obnażyło do dna ludzką wartość człowieka. Jak dźwigał brzemię losu i w jakim stopniu zmieniał się pod jego wpływem — to było również sprawdzianem jego moralnej odporności. Przymusowym uchodźcom groziło przede wszystkim niebezpieczeństwo, że nikczemność przeciwników sparaliżuje ich duchowo, że zatruje ich myśli nienawiścią i chęcią zemsty. Kto porzucił tylko dobrze prosperujące przedsiębiorstwo literackie i odbudowywał je gdzieś za granicą, widział w przeżyciach uchodźcy sensację beletrystyczną; przykładem *Łuk Triumfalny* Remarque'a. Zepsuty powodzeniem Klaus Mann kontynuował swoją kawiarnianą egzystencję na innych kontynentach, aż wreszcie zawiodły go nerwy; był dostatecznie uczciwy, by przejrzeć bezsens swojego istnienia i wyciągnąć z tego konsekwencje. Inni pożałowawszy swojej ucieczki powrócili z wygnania do Niemiec. Wielu osiadło na stałe na obczyźnie, uzyskało tam obywatelstwo, zmieniło język i nie mogło się już zdecydować po wojnie na powrót. Przywódcą zamerykanizowanych emigrantów był Tomasz Mann, który po utracie niemieckiego obywatelstwa odżegnywał się od swojej ojczyzny we wszystkich formach. Międzynarodowy autorytet, jakim się cieszył, i nieugięta postawa stały się dlań pancerzem; występował jako nieprzejednany wróg Trzeciej Rzeszy. Nienawiść do gangsterów, którzy doszli tam do władzy, przyspieszyła proces dojrzewania najcenniejszych form jego twórczości — świetnego eseju i fanatycznej publicystyki politycznej. W przemówieniach radiowych nadawanych z Ameryki powiedział to, czego niezliczona ilość ludzi nie mogła powiedzieć, a pragnęła usłyszeć, dalej jednak nie poszedł: nie wypowiedział zbawiennej prawdy, nie objawił głębszej istoty apokaliptycznego wydarzenia. Z gleby goryczy i pogardy nie mogło wyrosnąć poetyckie słowo, rozpłynęło się ono w wyśmiewaniu wszystkiego, co było święte dla ginącej Europy.

Z drugiej strony byli tacy, którzy nie potrafili nawet w warunkach skrajnej nędzy przezwyciężyć poetyckiej kontemplacyjnej bierności. Pozostała im tylko rezygnacja we wszystkich formach. Samo przeniesienie na inny grunt językowy zadało im cios śmiertelny. Nie potrafili zmienić języka, jak się zmienia suknie. Dochowując mu zaś wierności, decydowali się na ryzyko uduszenia w izolacji. Do nich w każdym razie odnosiły się gorzkie słowa Alfreda Polgara: „Obczyzna nie stała się ojczyzną, ale ojczyzna stała się obca". Również duma, która za żadną cenę nie pozwalała im schylić czoła, była tylko maską zwątpienia. Rudolf Borchardt schronił się za szańcami piękna poetyckiego i zmarł ze świadomością, że nie oddał motłochowi ani piędzi ziemi. W późnym wierszu *Urlop* wyrzeka się wszelkich dóbr tego świata, odrzuca nawet swój wawrzyn literacki: „Co tu się poczyna, już się nie opłaca". Jeszcze niejeden, który wszystko utraci, wytrwa w tym lodowatym heroizmie, tak łatwo przemieniającym się w pychę. Głębiej wzruszają młodzi, bezimien-

ni poeci, którzy na wygnaniu uchwycili się wierszy, jak tonący chwyta się brzytwy. Nikt może nie pokochał tak niemieckiego języka, jak wygnani lirycy żydowskiego pochodzenia, dla których pozostał on jedynym trwałym skarbem w ich wielkiej niedoli. Jeszcze bardziej od prześladowań nękała ich tęsknota. Im kto więcej cierpiał, tym trudniej mu było wytrwać na wygnaniu.

Karol Wolfskehl, towarzysz Stefana George, schronił się w Nowej Zelandii, na której wybrzeżu odetchnął z ulgą: „Tu mnie nie dosięgną. Dotarłem". Pozostawiony przez niego cykl poetycki *Hiob* ukazuje, jak ten bizantyjski artysta formy w mrokach wygnania i ślepoty szukał ostatniego oparcia i pocieszenia w przynależności do narodu proroków. W największym oddaleniu, w najgorszym nieszczęściu odnalazł język łez:

Winzer Leid, dich grüss ich, meiner Trauben
Überschwere Beeren seien dein.
Herbste! Lang schon gilben meine Lauben:
Späte Lese bringt den vollsten Wein.

Istnieje jednak ciemność, w której gaśnie nawet wiara w powołanie poety. Jego nimb może się pewnego dnia okazać kłamstwem. Hermann Broch, który dotarł do Stanów Zjednoczonych, opowiada w *Śmierci Wergilego*, jak w napiętnowanym śmiercią piewcy cesarstwa załamuje się duma artysty, który chce zniszczyć rękopis *Eneidy*, aby odpokutować winę swojego życia. „Tworzyłem wiersze, przedwczesne słowa... myślałem, że to rzeczywistość, a to było piękno..." Ten Wergiliusz mówi do swojego cesarskiego przyjaciela: „Jeśli obowiązki człowieka tkwią gdzie indziej aniżeli w sztuce, to nie ma on żadnego wyboru, musi pozwolić upaść sztuce, a także szacunkowi dla niej". Umierając Wergiliusz szepce: „Zniszczyć mowę, zniszczyć imiona, by znów zapanowała łaska". Negację sztuki sformułował już o wiele sugestywniej Kafka. Wergiliusz nie niszczy *Eneidy* i słowne upojenie Brocha świadczy, że autor przeżył konflikt tylko estetycznie. Inni natomiast rzeczywiście dotarli do głębiny, gdzie opadają wszystkie maski i okazuje się, że poeta nie jest uprzywilejowaną istotą, lecz człowiekiem między ludźmi, ofiarą wśród ofiar. W tej próbie ognia objawiło się, czy było w nim coś, czego nic nie może skalać, wyszło na jaw, o co mu chodziło: o sprawę czy o swoją osobę. Tylko artysta musiał prędzej czy później zginąć z duchowego głodu. W kim tliło się prawdziwe życie, ten mógł zamilknąć i zacząć od nowa, bądź jako chłop w Szwecji, bądź jako kelner w Ameryce Południowej, ratując samego siebie. Wyzwoliło go nieszczęście, jego poetycka osobowość objawiła się może głośniej w milczeniu aniżeli w najczystszych wierszach.

Oto legenda emigracji, która nigdzie nie jest spisana, lecz tylko dostępna tu i ówdzie w relacji, w pamiętniku lub w pozostawionym liście. Żyje ona wiarą, że dobre duchy Niemiec wywędrowały z uchodźcami, że prawdziwe Niemcy są na wygnaniu. Wielu żywi to przekonanie, jest ono dla nich pocieszeniem w obliczu zagłady ich świata. W rzeczywistości sytuacja była o wiele trudniejsza. Druga połowa rozdartej literatury niemieckiej, ta, która pozostała w Niemczech, składała się nie tylko z niegodnych tchórzów i dyletantów. Prócz rebelii tłuszczy wydarzyło się tam coś innego, czego wychodźcy nie mo-

gli, a w Niemczech nikomu nie wolno było dojrzeć: martyrologia tych, co nie mogli powziąć decyzji opuszczenia kraju i usiłowali żyć w nowej Rzeszy, której nienawidzili. Problem, czy słuszne jest uciekać, czy pozostać, był często niemożliwy do rozwiązania. Pomiędzy emigrantami istnieli tacy, którzy wewnętrznie nigdy nie pogodzili się z faktem swojej ucieczki, wśród pozostałych w kraju znaleźli się znów inni, którzy potem żałowali swojej ufności i usiłowali jeszcze uciec.

Nowe państwo niemieckie objęło duchową twórczość ogromnym aparatem, aby nią kierować z jednego ośrodka. Wzięło inteligencję w ryzy i trzymało w takim poniżeniu, że jedynym wyjściem była uległość lub zatrata. W imieniu poczucia narodowego rozstrzygało o tym, kto i co ma prawo do życia w kulturze niemieckiej. Poczucie narodowe mieli reprezentować wybrakowani literaci, którzy w ciągu jednej nocy zagarnęli kluczowe stanowiska i z mściwości tych, co nie zrobili kariery, wydedukowali prawa niepokalanie rasowej poezji. Ironia tego powstania przeciwko „literaturze asfaltowej" polegała na tym, że potępiło ono przedsiębiorczy ruch literacki, ale zastąpiło go gigantyczną organizacją, której faworyci też nie chcieli nic innego, jak tylko kariery. Armia karierowiczów, którzy czuli się silni w gromadzie, przypuściła atak na urzędy i honorowe stanowiska i zachłystywała się władzą. Zadymiły płonące stosy książek, które miały położyć kres literackiej epoce. Uchwały zarządów wykreśliły z historii literatury wielkie imiona, a małe ogłosiły nieśmiertelnymi. Na długo przed ulewą bomb lotniczych, zrzuconych na ośrodki handlu księgarskiego, zarządzenia władz zdruzgotały niemiecką prasę, cały aparat wydawniczy i stare, o wieloletniej tradycji instytucje niemieckiego piśmiennictwa.

W owych dniach okazało się, że współczesna kultura zbudowana jest na piasku. Literatura niemiecka nie mogła wytrzymać nacisku, na który była narażona, ponieważ nie miała za sobą żadnej duchowej realności. Pomiędzy talentem a charakterem, sztuką a moralnością powstał rozdźwięk, którego już nie można było usunąć. Koryfeusze ugięli się pod naciskiem brutalnej przemocy i dali się zniewolić. Przez nieświadomość lub z wyrachowania uważali kompromis z barbarzyństwem za możliwy lub też po prostu nie chcieli stracić nazwiska. Ich zły przykład posłużył wielu za pretekst do zdrady duchowej. Gotfryd Benn, rzecznik ekspresjonizmu i bożyszcze snobistycznych sfer — wbrew wszelkim oczekiwaniom — opowiedział się po stronie ryczących hord partyjnych i nazywając je nową „większością typologiczną", wydrwił wolność ducha i wyszydził wielkości literackie, które szukały schronienia za granicą. Natomiast syn przyrody, Oskar Maria Graf, dał dowód odwagi cywilnej, protestując przeciwko zaliczeniu go do pisarzy oficjalnie uznanych i domagając się, by i jego książki spalono. W tym piekielnym kotle wszystko się przemieszało; nie brakło przy tym przykładów prawdziwego bohaterstwa, o którym Teodor Fontane powiedział, że jest — w przeciwieństwie do bohaterstwa na polu walki — związane zawsze z obelgami i sromotą. Najwytrwalsi zamknęli się w sobie lub przyłączyli się do tajnej grupy oporu. Roztoczono nad nimi nadzór, przyjaciele ich opuścili, nękano ich przesłuchaniami i rewizjami, podejrzewano lub oskarżano o zdradę, zakazano im przemawiać i pisać, posyłano do więzień i obozów koncentracyjnych. Więzienie znowu stało się ojczyzną ducha. Pomnik jej wystawił Edward Schaper w swojej

antologii *Człowiek w celi:* „Albowiem niewola stała się formą egzystencji setek tysięcy, jednostek i całych narodów". Uwięzieni byli nie tylko ci, których aresztowano. Poza celą powstały, pisane pod ciągłą grozą utraty życia, rękopisy Teodora Haekkera *Książki dnia i nocy* oraz wiersze i ulotki Reinholda Schneidera. Tam, gdzie skapitulowali mężczyźni, nieugięta pozostała kobieta, Ricarda Huch, która nie kryła się ze swoimi myślami. Ale i zupełnie zwyczajni ludzie, jak piszący wiersze pastor Dietrich Bonhoeffer, którego powieszono wraz z Canarisem za udział w sprzysiężeniu, nie załamali się w obliczu śmiertelnego niebezpieczeństwa.

Ernsta Barlacha zgnębiono nie fizycznie, lecz duchowo. Zmarł on w roku 1938 nie mogąc przeżyć zgryzoty, że Niemcy usunęły jego rzeźby z katedr i muzeów, traktując go jak miernego bastarda, o czym relacjonuje biografia Paula Schureka. Rękopisy, które Barlach zakopał w swoim ogrodzie, ujrzały światło dzienne i zostały opublikowane: dwie powieści, dramat, dzienniki i inne zapiski, z których widać, ile kosztowało go wytrzymanie sypiących się nań ciosów. Jego pracownia została zdemolowana, jemu samemu zabroniono pracy zawodowej. Listy Barlacha, ogłoszone później, jeszcze wyraźniej ukazują pasję tego człowieka. Puścizna zawiera fragmenty, w których Barlach rozprawia się z przywódcami i uczestnikami akcji przeciwko „zwyrodniałej sztuce". Widać tutaj, jak krwawi wspaniały artysta, ofiara głupoty i złośliwości. Musi bronić przed motłochem już tylko samej egzystencji. Po nocach spędzonych zimą w Güstrow, gdzie nie mógł już pracować, nękany wewnętrzną udręką, ślęczał, zaszczuty na śmierć, nad swoimi papierami, kreślił zdania, które czytamy jak święty zapis ostatniej woli.

3

Istotą naszych czasów jest to, że nikt nie pyta o sens tragedii, którą przeżywamy, i większość godzi się, świadomie lub nieświadomie, z jej niedorzecznością. Widać, jak dyktatury wybuchają jak wulkany, a stare ustroje płoną niby kulisy teatralne, ale przyczyny potężnych procesów pozostają w ciemności i reakcje na nie są powierzchowne. Jedni uważają los Barlacha za nie dającą się zmazać hańbę, którą splamiły się Niemcy, inni uważają tragedię literatury za zasłużoną karę, której nie należy łagodzić. Większość jednak nie podziela żadnej z tych opinii i chce po prostu zapomnieć.

Świat nigdy nie był jednością możliwą do zrozumienia, a dziś szczególnie — składa się bowiem z wielu światów, które — pełne sprzeczności — łączą się ze sobą lub istnieją obok siebie. Dlatego też i dzisiaj można każdą perspektywę obalić inną. Tak więc można w obecnej sytuacji literatury widzieć tylko ostatnie refleksy już przezwyciężonego wstrząsu i przytoczyć dowody, że życie literackie na nowo w pełni rozkwita.

Optymiści, którzy w to wierzą, mogą się powołać na to, że organizacje odbudowy udzielają również literaturze wielkodusznego poparcia. Na wielu kongresach, w wielu komisjach omawia się kwestię restytuowania normalnych stosunków pomiędzy krajami i kontynentami, przy czym wyznacza się bardzo zaszczytną rolę poetom, uczonym i artystom. Uchodzą oni za zwiastunów pojednania pomiędzy narodami. Zburzony dom, w którym urodził się Goethe,

został we Frankfurcie niemal przez jedną noc odbudowany, a Tomasz Mann mógł w Roku Schillerowskim 1955 odbyć triumfalny pochód do Weimaru przewyższający wspaniałością podobne przedsięwzięcia w przeszłości. W tym samym roku z takim szumem uczczono na całej kuli ziemskiej bajkopisarza Andersena, jak gdyby bajki dla dzieci były ulubioną lekturą dzisiejszej ludzkości. Sztuka i literatura korzystają z wysokiej protekcji państwa, o nich zawsze mówi się na początku w „układach kulturalnych", które zawierają rządy. Propaganda kultury, to jest polityka uprawiana z pomocą sztuki i nauki, stała się nieodzowną częścią składową nowoczesnych metod rządzenia. Państwa wystawiają na widok publiczny swój „kulturalny stan posiadania" drogą ekspozycji książek i sztuki, koncertów i odczytów, jednocześnie z zawodami piłki nożnej i odwiedzinami floty wojennej. Odpowiednich kredytów udziela się, oczywiście, tylko nadającym się do tego celu dziełom sztuki, a zatem przede wszystkim dziełom przeszłości, które już nie przedstawiają duchowego ryzyka, w drugiej kolejności — uznanym, żyjącym artystom, którzy nadają się z jakiegoś powodu, w zależności od celu propagandy, do oficjalnej reprezentacji. Najwyraźniej wykazują to wędrujące muzea i galerie obrazów, ów podejrzany wynalazek naszych czasów, którym robią sobie reklamę zarówno mocarstwa, jak i państwa zwyciężone, zarówno rządy demokratyczne, jak i totalitarne. W Szwajcarii, którą Gotfryd Keller nazwał „drewnianą glebą sztuki", nie ma już prawie kantonu, który by nie posiadał własnej nagrody artystycznej, zarezerwowanej dla domorosłej wielkości.

Instytucje te w rzeczywistości głoszą nieograniczony respekt dla sztuki. Klasyczne dzieła i imiona artystów stały się dla dzisiejszej publiczności święte, nawet kinoteatry demonstrują na niedzielnych porankach sfilmowane biografie geniuszów ludzkości, a radio o każdej porze dnia i nocy nadaje arcydzieła muzyki. Po klęsce Niemiec była taka chwila, kiedy strzęp rękopisu Goethego lub Beethovena uchodził za jeden z niewielu pewnych papierów wartościowych. W handlu dziełami sztuki panuje wielka koniunktura, podobnie jak w przemyśle zbrojeniowym, obie — wywołane być może tą samą przyczyną. To nie sztuka jako taka jest wysoko ceniona. Państwo nigdy nie popierało sztuki dla niej samej, dziś tym bardziej. Państwo inwestuje w nią kapitał polityczny, a milionerzy — prywatny majątek. Dom Goethego we Frankfurcie jest przecież tylko do złudzenia przypominającą oryginał kopią, która mogłaby powstać także gdzieś w Ameryce. Podróż Tomasza Manna do Weimaru nie miała w gruncie rzeczy nic wspólnego ani z Schillerem, ani z autorem *Doktora Faustusa*, lecz była posunięciem politycznym. Nasza cywilizacja jest jak tablica rozdzielcza z wieloma guzikami i dźwigniami, którymi kierują ukryci maszyniści. Dlatego pewne słynne nazwiska powtarzają się dzisiaj tak często na łamach prasy. W sferach, które nadają ton międzynarodowy, mają one bowiem takie znaczenie, że każdy skłonny jest dopatrywać się w nich rękojmi zjednoczonej Europy. W Paryżu dyskutuje się nad Hölderlinem, w Berlinie nad Mallarmé'm, w kawiarniach wszystkich części świata rozmawia się o Rilkem i Kafce, którzy zyskali sensacyjną sławę.

Kwitnie ruch literacki, którego ośrodkiem jest wciąż jeszcze Paryż. Tam urok zachodniej literatury przetrwał narodową klęskę i przesłania cienie upadku państwa. Wciąż jeszcze toczą się tam wielkie bitwy pióra, wciąż jeszcze pisarze kandydują w polityce, a politycy w literaturze, wciąż jeszcze

wrze na giełdzie targowiska nowości, którym interesują się nawet wyrostki. Ten blask literacki mocarstwa, które boryka się ciężko o swoje stanowisko, jest na swój sposób znamienny dla współczesnej sytuacji. Jest w tym coś nienaturalnego, co zaczyna niepokoić samych Francuzów. W tym raju wykwintnych pięknoduchów rozlegają się głosy przesytu, wyrażające niezadowolenie z wiecznej nieodpowiedzialności literatury, z jej ucieczki od ciążących na niej zobowiązań. Już po pierwszej wojnie światowej przedmiotem gwałtownej dyskusji była *„trahison des clercs"*, zdrada, której literaci dopuścili się wobec ducha. Po drugiej wojnie Sartre nazwał gorączkową przedsiębiorczość klik literackich inflacją literacką i tłumaczył to zjawisko chęcią wypełnienia luk, które powstały na skutek kompromitacji wielu słynnych nazwisk, oraz nadmiernym przecenianiem nowych ludzi.

We Francji, jak nigdzie w Europie, utrzymuje się przekonanie, że świat kultury dotknęła katastrofa, jakiej od dawna nie widziano i nie uważano za możliwą. Poważny obserwator nie może zamknąć oczu na ten fakt. Kto chce poznać kruchość ludzkiej wielkości, ten musi studiować historię literatury naszego czasu. Jeżeli pisarz rangi Knuta Hamsuna mógł z wysokości sławy światowej runąć w otchłań potępienia i w jej mroku jako dziewięćdziesięcioletni starzec pisać swoją ostatnią książkę *Na zarośniętych ścieżkach*, wiara w nieprzemijalność idołów i wielkich imion musiała wygasnąć. Dziś można w każdym kraju znaleźć upadłe wielkości literackie. Ameryka ma swojego Ezrę Pounda, który uniknął procesu o zdradę stanu tylko dlatego, że dał się zamknąć w domu wariatów, Francja ma Jean Giono, Belgia Feliksa Timmemannsa, Szwajcaria swojego Jakuba Schaffnera. Wiara w szczytną rolę i nieskazitelność literatury otrzymała cios, po którym nie łatwo się podźwignie.

Wielu chciałoby obarczyć odpowiedzialnością za ten stan państwo autorytatywne, które powstało w 1933 r. w Niemczech. Ale pisarze na długo przed politykami zdawali sobie sprawę z tego, co nadejdzie. Literatura XIX stulecia pełna jest fatalnych przepowiedni. Franz Marc pisał już w czasie pierwszej wojny światowej:„Jest dość niedorzeczne przypisywać odpowiedzialność kilku członkom rządu za to piekło. Każdy jest tak samo winny". Terror polityczny był, przynajmniej w tym punkcie, narzędziem długo przygotowywanego procesu i działał zgodnie z proroctwem Judasza: „Nieszczęście nadejdzie, ale biada temu, kto je sprowadzi". Na długo przed zbombardowaniem miast dokonała się duchowa zagłada ludzkości i skutki jej są trudniejsze do usunięcia niż stosy gruzów zburzonych dzielnic miejskich. Również kryzysu poezji nie wywołały tylko względy natury politycznej; wybuchł on od wewnątrz. W losie pisarzy odbija się problem, jaki przeżywa sama literatura. Uznajemy Hamsuna za wielkiego pisarza, a jednocześnie musimy przyznać, że w oswobodzonej Norwegii słusznie oskarżono go o zdradę kraju. — Jego rodacy nie dopuścili do wyroku przyjmując — podobnie jak Amerykanie w wypadku Ezry Pounda — za okoliczność łagodzącą „nieodpowiedzialność umysłową". Jest to polityczne, ale nie pryncypialne rozwiązanie problemu. Już Torquato Tasso został uwięziony jako szaleniec, chociaż jego twórczość poetycka zadawała kłam tej diagnozie. W dzisiejszej sytuacji nowością jest nagromadzenie problematycznych autorów; świadczy to, że nie tylko poszczególni pisarze, lecz także literatura znalazła się w sytuacji nie do utrzymania. Zresztą mechanizm polityki zmiażdżył nie tylko pisarzy. Ich los we współczesnym świecie trzeba rozważać

w powiązaniu z prześladowaniem artystów, uczonych, duchownych wszystkich wyznań, ze straceniem generałów, polityków i fizyków, w ogóle z rozwojem cywilizacji.

Charakterystyczną cechą tego rozwoju jest bezwład duchowy, który wyradza się wszędzie w jawną nienawiść do myśli. W państwach dyktatury niweluje się planowo i niweczy samowolną osobowość ludzką, buduje się tam pałace dla państwowych organizacji młodzieży i wszelkimi środkami przeciwdziała rozwojowi wyjątkowych indywidualności. Genialne jednostki, które w samotności tworzą niezwykłe dzieła, nie mogą znaleźć swego miejsca w kolektywie i są wręcz niepożądane. Proces wypierania elity i związane z tym obniżenie poziomu duchowego nie jest jednak przejawem właściwym tylko państwu dyktatury. Istnieją też apolityczne formy niwelacji i te zapanowały wszędzie. Kolektywizm włada siłą, która miażdży wszystko, również w wolnych krajach. Oto objawy: lekceważenie ludzkiego życia, huk maszyn propagandowych, absurdalne wyścigi banału, upiorna nierealność kultury głośników, której przewodzą rekordy i reklama, ów „bezgraniczny kołowrót — mówiąc słowami Gotthelfa — który kręci milionami ludzi jak wiatr przydrożnym pyłem". Wszędzie roi się od mas, ale nie ma ludzi. Wszędzie kolektywne ogłupienie, które się mieni postępem, epidemie duchowe, których ofiarą padają również ludzie wykształceni. Europa amerykanizuje się. Zaparła się samej siebie i teraz ponosi tego skutki. Podziwia zdobycze, których treść świadczy, że biała rasa jak gdyby sama sobie chce zgotować kres. Sugestia masowa jest jak oceaniczny żywioł, który niepowstrzymanie napiera na tradycję i powoduje jej zagładę. Ten proces dokonuje się obecnie wszędzie, z jednakowo niszczycielską siłą. Szwajcarię oszczędziła wojna, ale i my żyjemy w atmosferze zimnej wojny przeciwko godności ludzkiej i w terrorze miernot.

Kolektywizm podmywa również fundamenty sztuki. Stworzył z filmu, radia i telewizji instrumenty oddziaływania na masy, instrumenty wulgaryzacji, bez czego aparat dyktatury nie jest do pomyślenia. Umożliwiają one nieustanne sukcesy tego, co mierne i złe, zabijając fantazję i wychowując publiczność w wygodnej bierności. Dla filmu wynaleziono zaciemnienie, ową przerażającą zdobycz totalitarnego stulecia. Film pobudza i zadowala życiowy głód mieszkańców wielkiego miasta, zamkniętych w biurach i fabrykach, którzy żywią się utrwalonymi na taśmie powabami i przygodami, a jedyną świętość widzą w lśniących od świateł neonów pałacach filmowych, gdzie handluje się ich marzeniami o szczęściu i wolności. Te przemysły rozrywkowe są pasożytami, żyjącymi w dużej mierze na koszt sztuki i literatury. Wyrafinowanie, którym wypaczają gusty swojej klienteli, wywiera zgubny wpływ na sztukę. Niemal wszystko, co w sztuce jest marzeniem, rozrywką i grą towarzyską, ginie na skutek technicznej namiastki artystycznej. Teatr ucierpiał dotkliwie przez konkurencję filmu i jeszcze bardziej pogorszył swoją sytuację tym, że wdał się w eksperymenty filmowej techniki, miast jak najdalej się od niej odsunąć. Powieść, główny gatunek mieszczańskiej literatury europejskiej, choruje na niewspółczesność, na którą dramat i liryka już od dawna cierpią. Jest nie do pomyślenia, by wielki narrator mógł wywierać dzisiaj tak urzekający wpływ na czytelników, jak Jean Paul, Balzac, Dickens lub Dostojewski.

Nie należy jednak za upadek literatury winić przemysłu rozrywkowego, zmierzch jej jest bowiem wyraźnie następstwem wewnętrznego rozkładu sa-

mej sztuki. Ogarnął ją kryzys, którego nie można już tłumaczyć jedynie walką kierunków. Muzykę i sztuki plastyczne rozdzierają sprzeczności, a ich przedstawiciele odmawiają sobie wzajemnie prawa do życia. Malarstwo abstrakcyjne i dwunastotonowa muzyka w oczach tradycjonalistów nie są ani malarstwem, ani muzyką, natomiast w pojęciu swoich rzeczników uchodzą za jedyne, co na tę nazwę zasługują. Obozy te negują się wzajemnie i prowadzą ze sobą bezwzględną walkę, chcąc się wzajemnie zniszczyć. W istocie oznacza to tylko, że sztuka sama w sobie stała się pojęciem problematycznym. Mistrzowie o sławie światowej wyznają dogmaty partii, armia ich zwolenników w imię służby społecznej prostytuuje nowe wartości sztuki, są przy tym wśród nich znawcy, którzy nie biorą już poważnie własnej działalności, lecz chcą, by traktowano ją jako kuglarstwo. I tutaj grasuje instynkt stadny, granice pomiędzy sztuką a oszustwem zatarły się na szerokich przestrzeniach, podobnie jak granice pomiędzy pracą badawczą a zbrodnią.

Przesłanki, na których opierała się literacka kultura przeszłości, już nie istnieją. Taką kulturę eliminuje samo nadużywanie języka dla sugerowania mas, co dziś jest na porządku dziennym, jego przerodzenie się w slogan o plakatowej treści, upadek poczucia językowego, dający się zauważyć w samej literaturze. Kuracja słowa poprzez poezję nic tutaj nie pomoże.

Und ob ihr tausend Worte habt:
Das Wort, das Wort ist tot,

woła Wolfskehl w *Pieśni z wygnania*. Nie ma już w tej Europie zewnętrznej i wewnętrznej ciszy, która jest niezbędna dla zrozumienia mowy poetyckiej. Hałas i niepokój są dla większości nowym ideałem. Chce ona znać nowości dnia wszystkich kontynentów i w nieznany dotąd sposób rozkoszować się szczęściem ruchu i rozrywki, które kształtuje zupełnie nowy stosunek do rzeczywistości. Osamotnienie i nudę jednostki w rojowisku naszych miast wynagradza, przynajmniej pozornie, ruchliwość człowieka. Jakże pisarz może znaleźć posłuch u publiczności, która już w nic nie wierzy i chce niefrasobliwie żyć mijającym dniem? Nic nie potrafi obudzić jej silniejszych uczuć, nie przejmuje się grożącą zagładą świata. Za nic sobie ma szacunek dla przyrody, pokorę wobec tajemnicy, wielką namiętność i niezachwianą wierność, wiarę w nieprzemijalność dzieła sztuki. Wszystko, o czym mówi poezja, jest dla niej niedostępne. Jej religią jest nihilizm, owa tania recepta szczęścia i zarazem zmora nicości, przed którą dzisiejszy człowiek ucieka.

Pisarz utracił zatem swoje miejsce w społeczeństwie, ponieważ społeczeństwo to ogarnięte jest rozkładem, a mieszczańskie pojęcie poezji utraciło swój sens. Anonimowe moce, z którymi jednostka nie może się zmierzyć, zdobywają świat. Najniebezpieczniejszym wrogiem pisarza jest nie polityczna dyktatura, lecz techniczne zadowolenie mas, które nie pragną wolności, lecz wygodnego życia. Zachwyt, który dawniej okazywano sztuce, ściąga dziś na siebie zgubna zabawka — maszyna. Technik, antypoda artysty, tworzy seryjne fabrykaty, które są źródłem nowych form przyjemności życiowych i zniszczenia. Lot przez Alpy, przez ocean przewyższa, jak się zdaje, najśmielszy lot poetyckiej fantazji, tak jak bombardowanie miast przekroczyło najczarniejsze przewidywania poetów przeszłości.

W Niemczech zgasł doszczętnie blask dawnego ruchu literackiego; jego osta
nim przedstawicielem był Tomasz Mann. Tutaj Parnas opustoszał dwukrotni
zniszczenia są tak wielkie, jak nigdzie. Żadna propaganda nie może przesłon
faktu, że życie literackie zamarło. Wprawdzie i tutaj są tacy, którzy wyobra
żają sobie, że trzeba rozpocząć dalszą drogę od tego miejsca, gdzie zatrzyma
się w roku 1933; szukają oni łączności z literackimi wydarzeniami świata i za
biegają skrzętnie, by rynek księgarski mógł wykazać się wciąż rosnącym
„cyframi produkcyjnymi". Wszelako żyje jeszcze dosyć ludzi, którzy pamiętaj
pełnię talentów i wielkich dzieł po pierwszej wojnie światowej i z niedowie
rzaniem patrzą na ten zalew papieru. Grozi całkowita ruina tradycji. Seri
wyborów dzieł pisarzy przedwojennych nosi tytuł *Zaginieni i zapomniani*. An
tologia przedwojennej liryki, zestawiona przez Reinholda Schneidera, zwie s
Lampą umarłych. Alfred Döblin pisał w posłowiu do wyboru swoich, prze
ważnie zapomnianych, dzieł: „Nie czas na *Dzieła zebrane*, nie pora na rozdęt
okazałość. Gdy miasta leżą w ruinach, gdy człowiek z wysiłkiem przebija si
przez życie, gdy każdy jest chory na to, co zdarzyło się w przeszłości, gdy nik
nie wie, co będzie jutro, i nie widać żadnej nadziei (ani nawet jakiejś jej za
powiedzi), to jednotomowy wybór jest całkiem na miejscu: odłamki, tors
zsypane obok siebie. Gdzież to wszystko się zaczyna, gdzie kończy? Lepiej o t
nie pytać. Tak ma być, czas chce kikutów — tu i ówdzie leży na placu budow
zwiędły wieniec z napisem: «Pamiętamy o tobie»".

Przyczyną tej nędzy jest to, że autorzy, rozproszeni po świecie, zamilkli lu
zaginęli, że razem z Żydostwem zniknęło również wiele talentów, a wytrze
biona inteligencja nie została zasilona nowymi talentami. Wybitni pisarze na
leżą prawie bez wyjątków do przedwojennej generacji; wśród nich jest wiel
emigrantów, którzy powrócili do kraju, ale często są to ludzie wewnętrzni
złamani lub milczący, albowiem stracili nadzieję. Niektórzy ponownie poszl
na wygnanie, inni tak się poróżnili z Niemcami, że nie potrafią już — jak
Ernst Wiechert — odnaleźć do nich drogi powrotnej, i oddali się zwątpieniu. Na
wet tak powszechnie lubiany pisarz, jak Hans Carossa, stracił bezpośredn
kontakt z czytelnikiem. Orkan zniszczenia jest wciąż jeszcze największym wy
darzeniem w niemieckiej literaturze. Powietrze pełne jest skarg i przekleństw
pozbawionych obywatelstwa i pomordowanych, milczenia rozczarowanych
i tych, których zmuszono do milczenia. Nie pomaga tu nieświadomość mło
dzieży, która wie o tym, co się stało, tylko ze słyszenia. Głębokie szczeliny
dzielą tych, którzy kochają niemiecką poezję, polityczne rozgoryczenie mąc
również oceny literackie. To, co jeden uwielbia gorąco, drugiemu wydaje si
podejrzane lub wstrętne. Każda partia literacka ma swoich zmarłych, o któ
rych nie może zapomnieć, i nie uznaje żałoby przeciwników, choć tu i tam
opłakuje się podobne wydarzenia. Börries von Münchhausen, który celebrowa
wyrugowanie Henryka Heinego z historii literatury niemieckiej, skończył sa
mobójstwem podobnie jak emigrant Stefan Zweig, który wraz z żoną odebra
sobie życie w Południowej Ameryce, i jak Józef Weinheber, który otruł się
gdy Rosjanie wkroczyli do Wiednia. Jednego prześladuje wspomnienie o Al
brechcie Haushoferze, autorze *Sonetu Moabickiego*, znalezionego w ręku stra
conego, lub o chrześcijańskim poecie, Jochenie Klepperze, który w 1942 roku

popełnił samobójstwo wraz z żoną i córką, drugiego — pamięć o siwym Gerharcie Hauptmannie.

Dla niemieckiego pisarza nie ma dziś społecznego awansu, publicznego oddziaływania, rodzinnej ziemi, ojczyzny, narodu, do którego mógłby się zwrócić, ba, nie ma chyba języka, w którym mógłby do niego przemówić. Musi się opowiedzieć za Niemcami Zachodnimi lub Wschodnimi i sytuacja jego jest tak czy inaczej ciężka. Austria czy Szwajcaria stały się odrębnymi prowincjami duchowymi, które niewiele wiedzą o sobie i o Niemczech. Autor niemiecki żyjący za granicą znajduje się w pustce i do niej musi przemawiać, jeśli w ogóle jeszcze potrafi mówić.. Cierpi bardziej niż emigrant muzyk lub malarz, który na obczyźnie, przy fortepianie lub sztalugach, wciąż jeszcze jest w kręgu swojej sztuki, przemawiającej językiem międzynarodowym. A przecież i Maks Beckmann wpisał północą do swojego pamiętnika: „Wszystko dla siebie samego. Wszystko dla siebie samego".

Rozdarcie życia literackiego jest tylko fragmentem niemieckiej klęski, która ze swej strony uprzytamnia fakt, że Europa nie jest już środkiem świata. Nie tylko literatura niemiecka, lecz cały nasz kontynent stoi pod znakiem zapytania, który zawisł nad jego egzystencją. Tak jak stare, zburzone miasta nie mogą dźwignąć się z ruin, tak i żywa jedność niemieckiego piśmiennictwa, która marzyła się Hofmannsthalowi jako „duchowa przestrzeń narodu", już nie powstanie z gruzów. Minęła bezpowrotnie, bardziej wiarygodne od jej wskrzeszenia wydaje się dzisiaj słowo Leonarda da Vinci o możliwym samounicestwieniu kultury. W pełnym toku jest nieodwracalny proces niwelowania elitarnych wartości, przerabianie ich dla masowego użytku, przystosowywanie do przeciętnych upodobań wielkiego tłumu. Wyrok na poezję wisi w powietrzu. O nim mówią zwolennicy filmu, radia i partyjni poplecznicy rewolucji proletariackiej. Ale i zwolennicy tradycji są o tym przekonani, w szeregach młodych artystów, wiernych tradycji, panuje rezygnacja, widzą bowiem, że bronią straconej pozycji. Ryszard Strauss tuż przed śmiercią wyraził przekonanie, że razem z nim muzyka schodzi do grobu. Fryderyk Dürrenmatt niedawno, w publicznej rozmowie o teatrze, postawił pytanie, czy ten świat może jeszcze w ogóle być odtworzony w sztuce teatralnej i czy nie zbliża się epoka, która nie będzie potrzebowała pisarza. Kto przyjrzał się dzisiejszemu ruchowi literackiemu i odważy się przyjąć ten sąd, musi sobie powiedzieć, że nadszedł kres sztuki, tej sztuki, o jakiej myśleli Ryszard Strauss i Hofmannsthal, Stefan Georgę i Gustaw Mahler, Rilke i Rodin, sztuki, która upaja promienną ekstazą, pięknem i najpełniejszym szczęściem. Piękno nie zakwita zawsze i wszędzie, nie można mieć równocześnie odrzutowych bombowców i wielkich artystów. Są stulecia pozbawione sztuki; Europa nie miała jej przez kilka wieków lub zadowalała się przejściowymi formami. To akademicki przesąd, że sztuka stanowi o szczęściu ludzkości i że wciąż się rozwija. Piękno było zawsze sprawą niewielkiej garstki, a nawet często jednostek, które je daremnie tworzyły, uciskane przez głupotę większości i przez brzydotę swojego otoczenia.

Nigdzie zatem nie jest pisane, że poeci muszą istnieć zawsze. I im los przynosi czasy poniżenia, prześladowań i milczenia. Było zawsze mniej pisarzy, ich dzieła powstały na przekór większym trudnościom, aniżeli to sobie wyobrażamy. Lessing uległ zagładzie w Niemczech Fryderyka Wielkiego, Mozart pisał do swego ojca: „Jeśli Niemcy, moja umiłowana ojczyzna, z której (jak

wiesz) jestem dumny, nie chcą mnie przyjąć, to niech Francja lub Anglia w imię Boże znowu wzbogaci się o zdolnego Niemca; i to ku hańbie niemieckiego narodu". Hölderlin wyznał jednemu z przyjaciół przed wyjazdem do Bordeaux: „Dawno już nie płakałem. Ale decyzja opuszczenia teraz mojej ojczyzny, może na zawsze, wycisnęła mi wiele gorzkich łez. Cóż mam bowiem droższego na świecie? Nie potrzebują mnie jednak. Muszę i chcę pozostać Niemcem, choćby mnie potrzeba serca i nędza zapędziły do Otaheiti". Również Schiller w swoich ostatnich latach myślał o opuszczeniu Weimaru i Niemiec, gdyż czuł się tam obco. „Sam nic nie mogę zrobić, często coś skłania mnie do rozejrzenia się w świecie za innym miejscem zamieszkania i sferą oddziaływania: gdyby to gdzieś było możliwe, pojechałbym natychmiast. Niestety, Włochy, a zwłaszcza Rzym, nie są dla mnie odpowiednie". Nawet powieści Stiftera są owocem rozpaczy: ten łagodny człowiek oświadczył podczas pisania *Witiko*, książki, która, podobnie jak *Późne lato*, nie zwróciła uwagi jego rodaków: „Gdyby nie kilka szlachetnych i wybitnych jednostek, to w obliczu tego, na co pozwala sobie Europa, miałbym ochotę odwrócić się plecami do całej generacji i zostać wilkiem, słoniem lub niedźwiedziem". Goethe w innej krytycznej chwili niemieckiej historii powiedział: „Lepiej, byśmy sobie nie życzyli przewrotów, które przygotowują w Niemczech klasyczne dzieła". I on wiedział, jakim kosztem powstaje w Niemczech wielka sztuka. Z punktu widzenia pisarza historia literatury wygląda inaczej aniżeli w podręcznikach szkolnych. Kiedy ściera się pozłótka, spod klasycznych barw wyłaniają się niezwykłe kolory, podobnie jak w *Nocnej straży* Rembrandta po jej odrestaurowaniu.

5

Przewroty, których Goethe nie życzył swojej ojczyźnie, dokonały się jednak i nikt nie potrafi przewidzieć, czy niemieckie piśmiennictwo zdoła je przetrwać. Można tylko jedno powiedzieć, iż przemawiają w dużym stopniu przeciwko dalszemu istnieniu literatury. Przeżyliśmy koniec mieszczańskiej epoki i jej artystycznych ideałów. Pod naporem wydarzeń zachodzą zmiany, które dadzą się zaobserwować na rynku księgarskim jako proces socjologiczny, jako zmiany zarówno warstw, jak i zainteresowań kupujących. Kto spróbuje wstawić się w położenie dzisiejszych pisarzy i zrozumieć ich pojmowanie współczesnych wydarzeń, ten spostrzeże, że w ich świadomości, gdy stoją oko w oko z niebezpieczeństwem zagłady, zaczyna się wytwarzać nowe pojęcie poetyckości. Im chodzi — jeszcze dzisiaj — nie o kwestię istnienia lub nieistnienia pisarskiego słowa, lecz o to, w jakiej postaci literatura może się najlepiej utrzymać, jako że po wszystkim, co się stało, nie może już pozostać tą samą, co dawniej.

Nie może pozostać tą samą — to przede wszystkim znaczy: literatura wie, że żadne pióro nie potrafi wyrazić lub przemienić w piękno tego, co się zdarzyło, co się wciąż jeszcze dzieje i co się jeszcze zdarzy. Wie, że ci, którzy zostali bezpośrednio dotknięci tymi wydarzeniami, stracili zainteresowanie dla wszelkich pięknych słów. To oznacza dalej: pisarz nie uważa się już za ośrodek świata, nie izoluje się wyniośle, nie myśli ani o gromadzeniu uczniów, którzy go podziwiają, ani o patetycznych apelach do narodu lub ludzkości.

Igranie szkiełkami dumnego estetyzmu już się dla niego skończyło, piękno jako cel sam w sobie stało się dlań podejrzane. Przemawia jak człowiek pozbawiony władzy do fatalnego czasu, językiem, który odpowiada epoce. Pisarz czepia się jedynej wartości, która niewątpliwie przetrwała: człowieka w jego poniżeniu i samotności. Przejmuje jego zwątpienie, gdyż wie, że dokonał się sąd nad światem i że na nim samym ciąży wina. Uzasadnić jego istnienie może jeszcze tylko umiejętność pogrążenia się w ludzkim cierpieniu i wskrzeszenie świętości człowieka, albowiem sam pisarz jest też zhańbiony. Jego publicznością już nie jest jednolita warstwa społeczna lub duchowa ani narodowa społeczność, albowiem to, co go porusza, zachodzi bez granicy we wszystkich krajach. Przemawia do rozproszonej wszędzie gminy tych, którzy nie chcą utracić wiary w człowieka i ludzkość.

Pisarz naszego czasu jest i wewnątrz ruchu literackiego osamotniony, bez widoków na upajającą sławę i zysk materialny. Bynesmeni literaccy będą wokoło niego robili interesy, a ich zamysły będą coraz oczywiściej uważane za poezję. Rządy będą ich coraz skuteczniej używały do swoich celów, a wielu spragnionych pocieszenia ludzi, którzy chcą uciec przed brutalnością zmotoryzowanego życia, chętniej powróci do kwiatów przeszłości aniżeli do lektury dzieł pisarzy żyjących, które modnie się z cierpienia. Następstwem tego jest aleksandryzm, który się dzisiaj bujnie pleni, ale poezji nie zapewnia przyszłości. Dla literatury nadszedł nowy czas. Wybiła dla niej godzina współodpowiedzialności, godzina duchowego działania, godzina sztuki pojętej religijnie, cokolwiek by eseiści o tym powiedzieli. Nie jest już częścią dobrego i szczęśliwego świata i obarcza się zadaniem, które ten świat przed nią stawia: zadaniem sprzeciwienia się głupocie i nikczemności, walki o dobro, przeciwdziałania złu. Chce nieść pomoc i wypowiedzieć prawdę, która jest czymś więcej niż błyskotliwy koncept inteligenckiego umysłu.

Nie ma sensu wygrywać przeciwko niej „czystej poezji", albowiem czystość oznacza dla religijnego pisarza coś innego aniżeli dla artysty formy. Obejmuje ona teraz znowu wiele pojęć, które w okresie Oświecenia uchodziły za poetyckie: męską czystość, nieustraszoność, klarowność umysłu i duszy, jedność życia i dzieła. Czyste jest również szyderstwo Swifta, sztuka szermierki Woltera i Lessinga, ofiarność Pestalozziego, patos Schillera, który powiedział: „Jedynym stosunkiem do publiczności, którego nigdy się nie należy, jest wojna". Nabożność pisarza idzie swoją własną drogą i wyraża się w różny sposób. Może być zwyczajną tendencją lub namiętnym moralizmem, który niekiedy jest cynizmu lub pogański, może chronić się za maską odrazy lub objawiać się jako męczeństwo, jak u Ernsta Barlacha, którego sztuka tak wstrząsnęła kanadyjską studentką, że stała się kwakierką i przybyła do spustoszonej wojną Europy, by nieść pomoc jej mieszkańcom. Wszystkie rodzaje religijnej, moralnej, oświeceniowej sztuki ideowej niewątpliwie dziś odradzają się bądź w odważnej, bądź w naiwnej postaci: jako pobudzająca relacja dokumentarna, utopia społeczna, polityczna alegoria, aż do proroczej wizji zagłady i grozy tragicznej. Należy tu również wiele form zartobliwej literatury: parodia, farsa, komedia, pieśń satyryczna, powieść szelmowska. Thornton Wilder i Dürrenmatt uważają satyryczną tragikomedię za aktualną formę dramatu. I ta literatura ma swoje piękno. Bez piękna bowiem nie może istnieć sztuka, która dziś inaczej wygląda niż aleksandryjska, albowiem łączy piękno ze zgrozą. W tego

rodzaju literaturze są także różnice rang, tylko niewielu pisarzy odpowiada jej wymaganiom. Można łatwo odróżnić takie dzieło, jak *Rzeka bez brzegu* Hansa Henny Jahnna, od zwykłej makabry kawiarnianego egzystencjalisty. Literaci zwietrzyli, że religia i idee są dziś na czasie. Jest na to koniunktura, moda na dewocję i grozę, nie brak zmyślnych mędrków, którzy potrafią zdobyć sobie autorytet czarnym nimbem makabry. Wyłącznie artystyczna lub wyłącznie w sposób natarczywy tendencyjna literatura zajmują w dzisiejszym piśmiennictwie podrzędne miejsce, miejsce, które przed wojną zajmowały utwory pięknoduchów. Ale takie misterium sceniczne, jak *Na dworze przed drzwiami* Wolfganga Borcherta, porusza nas, pomimo swoich słabych stron, bardziej niż stosy wykwintnych wirtuozów, zrodzone w atmosferze przełomu ostatnich stuleci. Zazwyczaj lekceważy się mistrzów nowego stylu jako zapaleńców i zagorzalców, ale nikomu nie wpadnie na myśl, by uznać ich za niewspółczesnych. Neguje się ich, nienawidzi lub zwalcza, ale traktuje poważnie.

Odwrót od nieodpowiedzialnego estetyzmu dokonuje się w naszych oczach na bardzo szeroką skalę. Literatura amerykańska pobudza naszą myśl aktualną satyrą krytyczną, jak *Jeszcze raz udało nam się uratować* Wildera, i szubrawcami o męczennikach, jak *Requiem dla zakonnicy* Faulknera, prozą pełną dalekiego instynktu i siły, która okrutnie i uporczywie neguje czysto estetyczne pojmowanie sztuki. Wobec masywnej siły tych autorów nasza europejska literatura robi wrażenie starej i szlachetnej, ale też słabowitej i zmęczonej, jakby była produktem kazirodztwa, którego dni są policzone. Po drugiej stronie głębu leżą komunistyczne kraje ze swoją wierną politycznej linii sztuką użytkową, która jest jeszcze bardziej realistyczna i tendencyjna. Estetyzm jest tu straszakiem dojrzałej do zagłady kultury burżuazyjnej, jedynym dozwolonym stylem jest ludowość, której winien się nauczyć nawet najpodrzędniejszy literat. Mimo to komunistyczne *Lehrstücke* Berta Brechta wywołują i na Zachodzie silne wrażenie, albowiem za nimi stoi wielki artysta, który porzucił estetyczną sztukę i uprzytamnia nam, że wyjściem z naszej sytuacji mogłaby być wielka sztuka ludowa, z jej prostą powagą i lapidarną wiarą.

Również we Francji tendencje antyestetyczne są wymogiem chwili. W dzisiejszym Paryżu istnieje wiele ośrodków głoszących opór przeciwko tradycjonalnemu ruchowi literackiemu i bankructwo wirtuozerii. Duch rewolucyjnego ateizmu koncentruje się w osobie Sartre'a, który uznaje literaturę tylko jako broń. Zdaniem jego — czasom naszym odpowiada jedynie typ pisarza „zaangażowanego", opozycyjnego literata, przez nikogo nie oczekiwanego i niepożądanego bojownika o wolność i sprawiedliwość, który wzburza społeczeństwo, obrażając je swoją bezwzględnością i czystością. Sartre nauczył swoich zwolenników oceniać sceptycznie zabiegi artysty o doskonałość dzieła i uważać ten wysiłek za dowód egoizmu lub nieczystego sumienia. Oprócz bojowej i mądrej jak wąż poetyki Sartre'a, która ma wielu zwolenników, istnieje też opozycja grup religijnych. Katoliccy odnowiciele uważają nasz świat za piekło i podjęli walkę z diabłem. Bojownicy Boga, jak Georges Bernanos, w imieniu Chrystusa pociągają do odpowiedzialności nie tylko państwo, społeczeństwo i literaturę, lecz także Kościół.

Ten zwrot zaznacza się również w literaturze niemieckiej, najwyraźniej tam, gdzie była narażona na największy ucisk. W ostatnich dziesięcioleciach wyszło

z Żydostwa kilka postaci, które przyniosły zaszczyt niemieckiemu piśmiennictwu. Karol Kraus cytował zdanie Ruskina: „Wszystkie zalety języka tkwią korzeniami w moralności". Ten oceniany jeszcze Talmudem artysta słowa, potępiony jak rzadko który z nieprzekupnych sędziów, był godnym Lessinga mistrzem krytyki, ponieważ mierzył literaturę miarą prawdy i kłamstwa. Franz Kafka dlatego w tak niezwykły sposób fascynuje, że poznajemy w nim prawzór pisarza, zrodzonego z ciemności naszego stulecia. Jego wąski, śmiertelnie chory cień wyłonił się z grobu z rozsadzającą siłą i dowodzi, że słowo pisarza potrafi jeszcze dzisiaj zaniepokoić ludzi aż do głębi ich snów. Światowa sława Kafki opiera się na wielkich nieporozumieniach; jest to mistyk niezwykłego pokroju, przepełniony smutkiem całkowicie samotnego, nieuleczalnie chorego człowieka, czemu daje wyraz w odkrywczych parabolach. Tematem jego niewielu książek jest nieprzezwyciężalna sprzeczność ludzkiego istnienia. Ich poetycki cel wynika ze zdań, które spotykamy w liście dwudziestoletniego Kafki: „Jeśli książka, którą czytamy, nie budzi nas ciosem w głowę, to po co czytamy tę książkę? By nas uszczęśliwiła? Mój Boże, bylibyśmy właśnie szczęśliwi i wtedy, gdybyśmy nie mieli książek, a takie książki, które nas uszczęśliwiają, moglibyśmy od biedy sami pisać. Potrzeba nam jednak książek, które działają na nas jak nieszczęście, bolesne niby śmierć człowieka, którego bardziej kochamy niż siebie samych, jak samobójstwo; książka musi być siekierą do rozbicia zamarzłego w nas morza. Takie jest moje przekonanie". O tym są przekonani i inni wielcy pisarze i artyści naszego czasu. Jest to nowa estetyka grozy i brzydoty, dysonansu i wyzywającej gry, estetyka, którą wyznaje też nowa muzyka i nowe malarstwo.

Z chrześcijaństwa również wyłonili się w latach prześladowań autorzy tego pokroju. Dla wierzącego chrześcijanina w obliczu triumfującej bezbożności odrodził się stary nakaz biblijny, a triumf zła przybrał postać mitu o jeźdźcach Apokalipsy i nowoczesnych aniołach Pana, tak jak ich wyciął w drzewie Albrecht Dürer. Pisma Kierkegaarda i francuskiego renouveau catholique szczególnie się do tego przyczyniły, że w zachodnim świecie powróciło takie pojmowanie rzeczy. Do angielskich konwertytów, jak Graham Greene i T. S. Eliot, przyłączają się niemieccy, jak Teodor Haecker, Elżbieta Langgässer, Alfred Döblin, Reinhold Schneider. Döblin, który opuścił Niemcy jako autor wspaniałych utworów, pełnych pogańskiego uwielbienia dla natury, przeżył w czasie ucieczki do Kalifornii spotkanie z Chrystusem, co wyznaje w książce *Człowiek nieśmiertelny*. W paryskiej Bibliothèque Nationale wpadł mu do rąk i nie opuścił go więcej *Don Juan* Kierkegaarda. Po zakończeniu wojny Döblin powrócił do Niemiec jako katolik i napisał: „Szatan chodzi pomiędzy nami. Nie należy o tym wątpić. Nie trzeba się dać oszukać jasności dnia. Elektryczność też nie daje prawdziwego światła, a bomba atomowa niczego nie burzy... Jakąż treść może mieć istnienie, jakie może nam wyznaczyć zadanie, czym może usprawiedliwić ponury rodzaj naszego bytu — jeśli nie w ten sposób: zapewnić oczyszczenie, wywyższenie, wzniesienie się, przygotować wyzwolenie od zła, plątaniny, haniebnego poniżenia, spowodowanego przez zło". Reinhold Schneider stał się w noc Trzeciej Rzeszy dla wielu światłem pocieszenia, ponieważ wziął na siebie moralną odpowiedzialność pisarza. Twierdził, że został „odwołany z literackiego życia do religijno-historycznej egzystencji". Tylko jako wierzący chrześcijanin mógł odważyć się tak pisać, jak pisał

Ukrzyżowany Chrystus objawił mu, że „bohaterstwo hańby" jest jeszcze jedynym możliwym kultem, a męczeństwo — jedynie możliwą formą szlachectwa. Wiara Schneidera w chrześcijański tragizm ofiary jest w dzisiejszych Niemczech jednym z ukrytych źródeł duchowego życia. „Nieprzemijający jest tylko człowiek, który pozostaje wierny swojej sprawie w obliczu niechybnej zagłady" *(Ukryty dzień)*. Ale i protestantyzm ma swoich przedstawicieli. Osiemdziesięcioletnia Ricarda Huch pracowała nad książką, która miała być poświęcona pamięci męczenników 20 lipca 1944 roku. Zbierała do tego materiały ogłaszając apel w niemieckiej prasie codziennej, jednakże śmierć nie pozwoliła jej wykonać planu. W puściźnie znalazły się tylko ukończone fragmenty o rodzeństwie Scholl i jego przyjaciołach, spiskowcach monachijskiej rewolty studenckiej.

Przyszłość pisarstwa zależy od tego, czy może ono z luksusowej rozrywki towarzyskiej i z państwowego środka propagandy raz jeszcze stać się siłą życia. Jest to możliwe tylko wtedy, jeśli znajdzie się młodzież, która zrozumie i uzna nową godność pisarza. Sztuka naszego czasu podlega swoim własnym prawom. Ma swoich zaprzysiężonych świadków, którzy pozostali wierni jej powołaniu na śmierć i życie. Cierpienia udręczonych pisarzy potrafią może ocalić sprawę poezji. Ci pisarze — to największy skarb, jaki posiada dzisiaj literatura niemiecka. Oni stworzyli nowe pojęcie poetyckiej wielkości. Oczyszczony w ogniu duch poetycki przemawia już wokół nas w wielu językach. Przemawia też ze zdań Jeremiasza Gotthelfa, którymi poprzedzili swoją książkę wydawcy zbioru ostatnich listów skazańców pod tytułem *Nawiedziłaś mnie, nocy:*

„Słowo jest nieskończenie potężniejsze od miecza, a ten, kto potrafi nim kierować mocną i mądrą ręką, jest o wiele potężniejszy od najpotężniejszego władcy. Gdy obumiera ręka, która prowadziła miecz, grzebie się miecz razem z ręką, a tak jak ręka się w proch rozpada, tak rdza przeżera miecz. Ale kiedy śmierć zamyka usta, z których słowo wyszło, słowo pozostaje wolne i żywe; śmierć nie ma nad nim władzy, nie można go zamknąć w grobie i choć spęta się sługi boże więzami i łańcuchami, słowo Boga, które wyszło z ich ust, pozostaje wolne"

Przełożył
Roman Karst

Jean Suret-Canale

ODPOWIEDŹ LEFEBVRE'OWI

W kwietniowym numerze *„Twórczości"* opublikowaliśmy esej Henri Lefèbvre'a *Marksizm i myśl francuska,* który odbił się w prasie francuskiej szczególnie głośnym echem. Przedrukowany najpierw we fragmentach przez *„France Observateur"*, później w całości przez *„Les Temps Modernes"*, wywołał on m.in. ostrą replikę J. Kanapy, redaktora naczelnego *„La Nouvelle Critique"*. Podobne stanowisko zajmuje w artykule specjalnie napisanym dla czytelnika polskiego i nadesłanym do *„Twórczości"* Jean Suret-Canale, francuski intelektualista i działacz partyjny. Jakkolwiek stanowisko redakcji niezupełnie pokrywa się z jego tezami, drukujemy ten artykuł, nie uważając tym dyskusji za wyczerpaną.

Redakcja

W kwietniowym numerze polskiego miesięcznika literackiego *„Twórczość"* ukazał się artykuł Henri Lefèbvre'a *Marksizm i myśl francuska*. Temat piękny i niewątpliwie godny uwagi.

Co za zmiany w przeciągu dwudziestu jeden lat zaledwie! Aż do ostatnich lat okresu międzywojennego większość intelektualistów francuskich niewiele wiedziała o marksizmie. Większość zaś środowisk filozoficznych nie podejrzewała w ogóle, że istnieje filozofia marksistowska. I oto po dwudziestu latach do pionierów „studiów materialistycznych", do współpracowników publikacji *W świetle marksizmu* doszlusowały tysiące intelektualistów francuskich, od najbardziej skromnych do najznakomitszych.

Koncepcje marksistowskie przeniknęły do najróżnorodniejszych dziedzin naukowych, do takich nawet, w których naukowcy nie podejrzewali możliwości ich zastosowania; przeniknęły i dowiodły swojej żywotności. Stąd wielki rozgłos, jaki zdobyli komuniści, stąd ich udział we wszystkich bez wyjątku instytucjach naukowych, czasopismach, kongresach i seminariach dyskusyjnych. W wielu dziedzinach nauki publikacje marksistowskie, spotkania naukowe organizowane przez marksistów albo z ich inicjatywy mają wielki rezonans. Po zmowie milczenia nastąpiła obsesja: od egzystencjalistów do ojców jezuitów wszyscy daremnie usiłują zahamować wzrastającą ciągle

siłę przyciągania, jaką marksizm wywiera na wszystkich odcinkach myśli współczesnej, szczególnie zaś wśród młodych intelektualistów. Te „kontrargumenty" przeplatają się ze śmiesznymi próbami podjęcia niektórych zagadnień czy aspektów marksizmu, aby w ten sposób przemycić własny zleżały towar. Nigdy nie poświęcano tylu rozpraw i dzieł marksizmowi: stosunek do marksizmu określa dzisiaj myśl francuską!

Ten postęp, rzecz prosta, pozostaje w ścisłej łączności z politycznymi sukcesami Francuskiej Partii Komunistycznej i — ogólnie biorąc — ze zwycięstwami odniesionymi przez komunizm na całym świecie. Obraz ten oczywiście ma swoje cienie. Osiągnięciom tym — jak wszystkim osiągnięciom — towarzyszyły pewne pomyłki i błędy. Powrócimy do tego. Ale trzeba podkreślić, że w stosunku do osiągnięć stanowiących i s t o t ę r z e c z y błędy są najzupełniej d r u g o r z ę d n e.

Nie takie jest niestety stanowisko Henri Lefèbvre'a w tej sprawie. Żadna ze stron pozytywnych, o których mowa, nie została ukazana w artykule Lefèbvre'a. Autor leje łzy nad przeszłością, która jest, jego zdaniem, tylko szeregiem błędów: tam, gdzie nasi przeciwnicy widzą nasz przerażający ich tryumf, Lefèbvre dostrzega tylko pustkę i ruiny. Odpowiedzialność za te ruiny — jak to Lefèbvre daje wyraźnie do zrozumienia — ponosi Partia Komunistyczna, jej aktywiści, jej kierownictwo. Wyraźnie, jeśli nie zawsze *expressis verbis*. Gdyż na ogół Lefèbvre unika wszelkiej dokładności: woli aluzje, formę nieosobową. Nie przeprowadza konkretnej analizy krytycznej, ale poprzestaje jedynie na ogólnikowych stwierdzeniach, metaforach, epitetach.

Pisząc o swojej Partii i o działaczach partyjnych Lefèbvre nie uważał za stosowne poinformować swoich towarzyszy o tezach, które zamierzał przedstawić czytelnikom polskim, ani przedyskutować z nimi swoich poglądów. Tygodnik *„France Observateur"* skwapliwie ogłosił najlepsze „kawałki" tego artykułu pod pompatycznym tytułem: *Henri Lefèbvre robi bilans marksizmu francuskiego*. Bilans ujemny, rzecz jasna! Wszystko to posłużyło za pożywkę wypowiedziom tego pisma, poświęconym „jałowości" marksizmu, o którą oskarżono oczywiście Partię Komunistyczną i jej kierownictwo, aż sami czytelnicy zaprotestowali, zmuszając *„France Observateur"* do spuszczenia z tonu. Wobec zaś braku reakcji ze strony Lefèbvre'a, musimy dojść do wniosku, że *„France Observateur"* ogłosiło te wyjątki z artykułu za jego zgodą.

Trzeba powiedzieć jasno: takie postępowanie jest niedopuszczalne. A może Lefèbvre uważa za wystarczające, że stwierdził na końcu swojego artykułu, iż nie pisze w imieniu francuskich marksistów? Skoro nie uważał za wskazane zapytać ich o zdanie! Pozostaje jednak faktem, że Henri Lefèbvre jest członkiem Francuskiej Partii Komunistycznej — *„France Observateur"* podkreśla to nie przypadkiem i skwapliwie chwyta się tej poręki! Jako taki Lefèbvre ma wszystkie prawa członka Partii, ale także ponosi wszystkie obowiązki i całą odpowiedzialność, odpowiedzialność na miarę uznania, jakie zdobył swoimi pracami. Nikt nigdy nie bronił Lefèbvre'owi komunikować towarzyszom i Partii swoich uwag i zastrzeżeń. Nie tak dawno zrobił to w liście skierowanym do Garaudy'ego i ogłoszonym w miesięczniku *„Cahiers du Communisme"* wraz z odpowiedzią adresata. Niedopuszczalne jest nato-

miast, by komunista uważał, że ma prawo wszędzie, gdzie mu się żywnie podoba, a więc także w takich pismach, jak „*Monde*" i „*France Observateur*", wypowiadać na tematy zasadnicze poglądy, które — jak to doskonale wie — są niezgodne ze stanowiskiem Partii, ze stanowiskiem większości jego towarzyszy. Dawać zaś czytelnikowi polskiemu zupełnie fałszywy obraz intelektualnego życia Francji podpisany nazwiskiem, którego autorytet może go wprowadzić w błąd, to okazać mu niedopuszczalny brak szacunku.

*

Przejdźmy do meritum sprawy.

Na podstawie jakich danych Lefèbvre wyprowadza swój bilans? Robiąc taki bilans marksista musi przeprowadzić konkretną analizę krytyczną faktów, nie pomijając żadnego z ich aspektów, umiejętnie ukazać poprzez to czy inne wyizolowane z całości zjawisko ich dialektykę, odróżniając sprzeczności podstawowe od drugorzędnych, istotę rzeczy od spraw przypadkowych.

Otóż czytając artykuł Lefèbvre'a trudno jest uwierzyć, że autor poświęcił tak wiele swoich prac dialektyce. Weźmy przykład bardziej znamienny. Lefèbvre pisze: „Należało wprowadzić rozróżnienie między dziedzinami filozofii czy ideologii — i polityki (oczywiście nie izolując ich wzajemnie od siebie)". Ideologia i polityka to oczywiście dwie odrębne dziedziny, w których problemy stawiane są w odmienny sposób. Garaudy przypomniał o tym Lefèbvre'owi podczas wymiany listów, o której była wyżej mowa. Ta odrębna specyfika obu dziedzin pozostaje jednak elementem d r u g o r z ę d n y m. Elementem podstawowym natomiast jest fakt, że walki zarówno w dziedzinie ideologii, jak i w dziedzinie polityki toczą się w z a s a d z i e na gruncie walki klas. Stracić z oczu tę głęboką jedność, to skazać siebie na całkowite niezrozumienie historii myśli. Ale Lefèbvre — nadmieniwszy w nawiasie, że „oczywiście" nie należy izolować od siebie wzajemnie ideologii i polityki — zachowuje się tak, jak gdyby ta jedność nie istniała, staje na gruncie najbardziej wulgarnego idealizmu, najbardziej klasycznej „metafizyki", oddzielając dowolnie to, co się działo od dziesięciu lat w dziedzinie myśli, od całego kontekstu historycznego. Czytając artykuł Lefèbvre'a nie można nawet podejrzewać ostrości r z e c z y w i s t y c h walk, jakie musieli staczać w tym okresie komuniści francuscy nie wykluczając intelektualistów!

Do tego z gruntu błędnego obrazu, który zniekształca rzeczywistość historyczną, Lefèbvre dodaje jeszcze jeden fałsz: ogranicza marksim (i ideologię w ogóle) do filozofii w ścisłym znaczeniu tego słowa, wyniośle nie dostrzegając całej reszty. Zastosowana w konkretnym wypadku metoda ta prowadziłaby do oceniania wkładu Lenina do myśli marksistowskiej wyłącznie na podstawie *Materializmu i empiriokrytycyzmu* oraz *Zeszytów filozoficznych* z pominięciem całej reszty! Zastosowana do Marksa, prowadziłaby do oceny jego myśli głównie na podstawie jego dzieł młodzieńczych z pominięciem *Kapitału*. Łatwo zresztą zobaczyć, do czego może doprowadzić ta metoda, tak często stosowana przez wielu burżuazyjnych filozofów francuskich, na przykładzie ich prac: do niedoceniania, jeśli nie do fałszowania, myśli filozoficznej Marksa pod pozorem szczególnego dla niej szacunku!

Zatem Lefèbvre nie tylko daje niepełny i jednostronny obraz rzeczy, ale

dowolnie zniekształca jeszcze te ich aspekty, które ukazuje. Nie przeprowadza obiektywnej analizy krytycznej, ale ogranicza się do rozwijania tezy całkowicie subiektywnej, która jest tezą Sartre'a, *„France Observateur"* i *„L'Express"*: wobec tego, że w bilansie pozytywnym marksizmu są tylko jego błędy, wobec „zniesienia" także walki klas pozostaje jedynie dramat apokaliptyczny i absurdalny z odpowiedzialnymi za wszelkie zło marksistami francuskimi na pierwszym planie, w głębi zaś ostatnia, wyłaniająca się z taką samą logiką jak *deus ex machina* tragedii antycznej, przyczyna: Żdanow i Stalin.

*

Wróćmy do tekstu Lefèbvre'a, zobaczymy, jak stosuje w konkretnych wypadkach tę metodę, niewiele mającą wspólnego z dialektyką.

Lefèbvre powiada: „A jednak można powiedzieć, że przez szereg lat, a nawet do niedawnej jeszcze chwili, wśród najwybitniejszych przedstawicieli francuskiego intelektu nie było przejawów wrogości wobec marksizmu; jeśli zgadzamy się, że krytyczna surowość i wrogość to dwie rzeczy najzupełniej różne".

Jest to zupełnie błędny sposób przedstawiania rzeczy. Kogo ma na myśli Lefèbvre mówiąc o „najwybitniejszych" przedstawicielach francuskiej inteligencji? Czy zalicza do nich Jules Romainsa, Raymonda Arona, Duhamela, André Siegfrieda? Czy są mniej „wybitni" od Sartre'a, Merleau-Ponty'ego, których ma na myśli, jak wynika z jego dalszych wywodów? Wystarczyłoby przejrzeć pobieżnie prace ogłoszone w ciągu ostatnich dziesięciu lat, by się przekonać, że we Francji wielu — więcej niż kiedykolwiek — „najwybitniejszych przedstawicieli" inteligencji burżuazyjnej poświęciło znaczną, jeśli nie najważniejszą, część swojej działalności zażartym atakom na marksizm.

Prawdą jest, że p e w n a i l o ś ć intelektualistów i znakomitości uniwersyteckich (którzy jednak bynajmniej nie stanowili większości i nie mieli monopolu na „wybitność") okazywała rosnące ciągle zainteresowanie marksizmem. Pęd ten nie tylko nie osłabł, jak to sugeruje Lefèbvre, lecz, przeciwnie, wzmógł się w ciągu ostatnich lat. Znamienna jest pod tym względem ewolucja Sartre'a pomijając pewne oscylacje polityczne, których nie zamierzamy tutaj analizować; to od tego właśnie czasu Sartre zaczął ujawniać pewne zrozumienie dla marksizmu: dzisiaj idzie dalej (w słowach przynajmniej), skoro ogłasza się marksistą. Czy Lefèbvre śmiałby twierdzić, że w latach 1945—1947 Sartre nie żywił żadnej „wrogości" wobec marksizmu, ale odnosił się doń jedynie z „krytyczną surowością"? Należałoby się porozumieć co do znaczenia słów! Lefèbvre zapomina dodać, że wszyscy ci ludzie — niezależnie od tego, czy zainteresowanie ich dla marksizmu było zaprawione wrogością — odnosili się z „krytyczną surowością" do najważniejszego, do r e w o l u c y j n e j t r e ś c i m a r k s i z m u.

Skąd to zainteresowanie marksizmem, które Lefèbvre generalizuje jako swego rodzaju życzliwe zrozumienie? Lefèbvre nie daje żadnego wyjaśnienia i pozwala wierzyć w jakiś tajemniczy dar nieba. W artykule ogłoszonym w tym samym numerze *„Twórczości"* Sartre daje takie wyjaśnienie:

„Zaczynała mnie natomiast zmieniać rzeczywistość marksizmu, pojawienie

się na moim horyzoncie widzenia zwartych szeregów klasy robotniczej. To olbrzymie cielsko, które przeżywało marksizm i praktykowało marksizm, wywiera na odległość nieprawdopodobnie silny wpływ na drobnomieszczańskich intelektualistów."

Marksizm zawdzięcza istotnie swoją pozycję miejscu, jakie zdobył w świecie współczesnym dzięki partiom komunistycznym i robotniczym, dzięki państwom socjalistycznym, gdzie marksizm jest wprowadzony w praktykę i w czyn. Nie podobna już go nie znać i klasyczne „zaprzeczenia" natykają się coraz częściej na rzeczywistość jego osiągnięć, w których teoria i praktyka są nierozłączne. Ten fakt pozytywny przejawia się u intelektualistów burżuazyjnych w sposób bardzo sprzeczny — w zależności od ich pozycji klasowej. Niektórzy gotowi są przyjąć marksizm, bo narzuca się z taką siłą, że trudno postąpić inaczej, nie po to, by rozwinąć jego rewolucyjną istotę, ale po to, by wprowadzić go do zmumifikowanej kolekcji „filozofii" czy „poglądów", tych kategorii podręcznikowych. Krótko mówiąc ujmują marksizm jako „światopogląd" (obok i na tej samej płaszczyźnie, co katolicyzm, egzystencjalizm itp.); gotowi są dać skromniutkie miejsce marksizmowi „akademickiemu", który by miał swoich specjalistów („marksologów"), a nawet swoje autorytety. Nie mogą jednak zgodzić się, by marksizm był jeszcze czymś innym i czymś znacznie większym: metodą rewolucyjną poznania świata, ale także jego przeobrażenia. Metoda rewolucyjna stworzyła narzędzie, które okazało się niezbędne do jej powodzenia: Partię Komunistyczną, partię nowego typu, której zasady zostały ustalone przez Lenina.

I właśnie po grzecznościowym ukłonie w stronę marksizmu ci panowie odzyskują swoją „krytyczną surowość"... wobec Partii Komunistycznej, to znaczy wobec marksizmu żywego, rzeczywistego; nie chcą widzieć w nim „swojego" marksizmu (tego, który uznają albo który ostatecznie mogliby tolerować); zarzucają mu niedopuszczalną i „wyjaławiającą" inwazję polityki w pogodną dziedzinę filozofii czy nauki; wzywają go do „wyzwolenia się", do otwarcia dostępu „tendencjom", żeby oni mogli go tolerować. Ale oto szkopuł: Sartre chce „przywrócić życie" marksizmowi jego zdaniem „zamrożonemu" z winy komunistów. Otóż ten sam Sartre musiał przedtem uznać, że to właśnie działalność komunistów zorganizowanych przez Partię zgodnie z zasadami Lenina narzuciła mu marksizm! Owa klasa robotnicza, w zwartych szeregach „przeżywająca i praktykująca" marksizm, to właśnie klasa kierowana przez Francuską Partię Komunistyczną, a nie przez nieudolne w teorii i w praktyce stare partie socjaldemokratyczne, do których Sartre i inni chcieliby w rzeczywistości nas sprowadzić.

Nie idzie tutaj o krytykę Sartre'a i tych kilku innych ani o rozważania, czy działają w dobrej, czy złej wierze. W większości wypadków ich uczciwość w mętniactwie jest bezsporna. Idzie tutaj o stwierdzenie i przeanalizowanie zjawiska obiektywnego.

Częściowe akceptowanie marksizmu czy tolerowanie go w niektórych środowiskach intelektualnych ma podwójny aspekt: pozytywny i negatywny, pozytywny, bo będący odbiciem wzrastającej siły marksizmu i stanowiący punkt oparcia, który pozwala rzeczywiście, dzięki nabytemu doświadczeniu, przejść najbardziej przenikliwym intelektualistom na pozycje marksizmu; negatyw-

ny, bo zatrzymuje ich na praktycznych pozycjach mieszczaństwa albo przynajmniej ich neutralizuje. Lefèbvre podkreśla jednostronnie tylko aspekt pozytywny tej sytuacji i zarzuca komunistom, że nie potrafili go wykorzystać. Z jego słów wynika, że komuniści odmówili dyskutowania z tymi intelektualistami albo przynajmniej dyskusje uniemożliwili.

Podana przez Lefèbvre'a interpretacja faktów nie jest zgodna z rzeczywistością. Już dwa lata temu Garaudy odpowiadał mu na to. Cytował wymianę zdań, jaką prowadzono we wszystkich dziedzinach: dialog Aragona z Robertem Merlem na temat teatru elżbietańskiego i Stendhala, w fizyce dialog naszego młodego towarzysza, Jean-Pierre Vigiera, z profesorem Louis de Broglie; w polityce dialog Maurice Thoreza z Claude Bourdetem; dialog na temat „lewicy" z pismem *„Temps Modernes"* i moglibyśmy dodać dzisiaj dialog, jaki miał miejsce ubiegłej wiosny między Sartre'em a Garaudy. Można byłoby przytoczyć jeszcze w dziedzinie ekonomii politycznej debaty prowadzone na temat pauperyzacji i wreszcie dyskusje, jakie toczono wokół Dwudziestego Kongresu. Przypomnijmy przy tej okazji wzorowy, naszym zdaniem, wkład Pierre Daixa. W *Liście do Maurice'a Nadeau o intelektualistach i komunistach* Daix poruszył ze swego punktu widzenia, z punktu widzenia pisarza, ale w sposób naprawdę obiektywny i krytyczny, problemy, które Lefèbvre chciał zdaje się przeanalizować i obok których się tylko prześliznął...

Nie tylko nie unikamy dyskusji, ale jesteśmy zdecydowani posunąć ją aż do końca, i to w naszym własnym interesie oraz w interesie tysięcy ludzi, do których się zwracamy poprzez naszych bezpośrednich interlokutorów. Faktem jest, że wysiłek dokonany przez komunistów w kierunku przekonania tamtych nie był bezowocny. Skąd bowiem wzięły się tysiące intelektualistów członków Partii?

Odsetek intelektualistów pochodzenia robotniczego jest we Francji znikomy. Intelektualiści rewolucyjni rekrutują się u nas spośród intelektualistów mieszczańskich (z bardzo nielicznymi wyjątkami), mieszczańskich z wykształcenia i wychowania, jeśli nie z pochodzenia społecznego w ścisłym znaczeniu tego słowa, gdyż coraz częściej intelektualiści wywodzą się z klas średnich. Wielu najlepszych działaczy naszej Partii przyszło do nas ze środowiska egzystencjalistycznego, katolickiego czy innego, nie ma natomiast przykładów ewolucji odwrotnych!

Rzecz prosta, byłoby znakomicie, gdyby te dialogi były jeszcze powszechniejsze, jeszcze liczniejsze. Czyja to wina, że nie osiągnęliśmy więcej, niż osiągnęliśmy? Niekiedy niewątpliwie jest to wina samych komunistów, którzy nie potrafili wykorzystać wszystkich okazji albo należycie poprowadzić dyskusji. Niekiedy wszakże odpowiedzialność za taki stan rzeczy ponoszą rozmówcy nasi, którzy nie godzili się na rozmowę albo stawiali warunki nie do przyjęcia. „Trzeba by było odróżnić polemikę od dyskusji i dialogu i umieć zatrzymać się niekiedy w porę, nie doprowadzając do zbytniego rozgrzania wymiany zdań — pisze przy tej okazji Lefèbvre — do brutalnego upolitycznienia sporów i nade wszystko do pomieszania obelg z argumentami." Trudno sobie wyobrazić większe pomieszanie pojęć! A więc — zdaniem Lefèbvre'a — dziedzina ideologii jest dziedziną salonowych, „beznamiętnych" dyskusji, gdy tymczasem w polityce mają być normalne i dopuszczalne polemiki, namiętności, nawet obelgi! Jest to typowy pogląd „filistyna" współczes-

nego, dla którego najważniejsze jest przede wszystkim braterstwo filistynów i który wyniośle spogląda na politykę, jako na dziedzinę niższego rzędu.

O co chodziło i o co chodzi wciąż jeszcze? O to, by dopomóc intelektualistom do przezwyciężenia w nich samych przeżytków ideologii klasowej i do przejścia na teoretyczne i praktyczne pozycje proletariatu. Intelektualistami komunistycznymi, rewolucyjnymi są we Francji ci, którzy zrobili ten „krok" — jakże trudny! — albo usiłują go zrobić.

Jak im dopomóc?

A więc przemawiać do nich w języku, który by mogli zrozumieć, to jasne: pod tym względem, to prawda, nie jesteśmy doskonali. To zagadnienie formy mimo całej swojej doniosłości nie jest wszakże zagadnieniem podstawowym. Podstawowym zagadnieniem jest jasność, a więc i bezwzględna niezłomność zasad. Jeśli chcemy pokonać ideologię burżuazyjną, nie możemy zawierać z nią żadnych układów, bo narazimy się na dyskredytację i utratę zdolności i siły przekonywania.

„Trzeba by było — ciągnie Lefèbvre — całkowicie zrezygnować z wprowadzenia w dziedzinę filozoficznych i ideologicznych sporów celu, który słusznie stawia sobie polityka rewolucyjnej partii — zniszczenia wroga klasowego."*

Jeśli walka ideologiczna i walka polityczna toczą się na różnych płaszczyznach — powrócimy jeszcze do tej sprawy — faktem jest, że toczą się również na gruncie walki klas. Lefèbvre zapomina o tym całkowicie. A walka ta ma podwójny aspekt: zniweczenie sił materialnych opierających się postępowi rewolucyjnemu (a te siły materialne reprezentowane są przez żywych ludzi) nawet w sposób brutalny, kiedy nie ma innego wyjścia, oraz zniweczenie ideologii, która sprzyja mobilizacji tych ludzi. Na gruncie politycznym niekiedy same warunki zmuszają do użycia siły. Najczęściej pozwalają jednak na kompromis nie tylko z tymi elementami społecznymi, które mimo że wyzyskiwane przez kapitalizm, nie zajęły pozycji klasy robotniczej, lecz także niekiedy z pewnymi frakcjami klasy posiadającej; są to kompromisy dopuszczalne i rewolucyjne, jeśli posuwają bodaj o krok do ostatecznego celu. Tak wyglądają sprawy na gruncie działania.

Na płaszczyźnie ideologicznej sprawy wyglądają inaczej. Tutaj chodzi o zniweczenie ideologii burżuazyjnej w świadomości ludzkiej, a szczególnie w świadomości klas czy kategorii społecznych, których rzeczywiste położenie pozostaje w sprzeczności z tą ideologią. Jak wygląda w tych warunkach na przykład problem stosunków istniejących obecnie między robotnikami-komunistami, a robotnikami-socjalistami? Interesy klasowe robotników-socjalistów nie różnią się w niczym od interesów robotników-komunistów. Ale socjaliści są pod wpływem ideologii burżuazyjnej. Socjaldemokracja w swojej istocie stanowi specyficzną formę ideologii burżuazyjnej przeznaczonej na użytek klasy robotniczej. Rzeczą zasadniczą jest osiągnięcie jedności akcji całej klasy robotniczej. Czyhają tu dwa niebezpieczeństwa: sekciarstwo, które identyfikuje robotnika socjalistę z „wrogiem klasowym" ze względu na ideologię, jaką on wyznaje; oportunizm, który pod pretekstem akcji zjednoczeniowej osła-

* W oryginale dalszy ciąg zdania, opuszczony przez autora artykułu, brzmi: „bądź wprowadzić go z niezmierną ostrożnością."

bia krytykę zasad ideologii socjaldemokratycznej, podsycając tym samym przesądy przeszkadzające jedności akcji. Skutkiem czego walka o jedność akcji staje się walką niezmiernie trudną, wymagającą wielkiej inteligencji i taktu.

Sprawa stosunków między komunistami a intelektualistami formacji burżuazyjnej wygląda w gruncie rzeczy podobnie. Należy wszakże podkreślić pewną zasadniczą różnicę. Przede wszystkim ci intelektualiści nie tworzą klasy społecznej o wyraźnie określonych interesach, lecz stanowią warstwę pośrednią, łączącą się z warstwami średnimi i rozdartą tymi samymi sprzecznościami, co one. Z jednej strony ze względu na pochodzenie społeczne, a szczególnie na formację ideologiczną, intelektualiści ciążą w kierunku burżuazji. Podzielają jej przesądy, podzielają także (w rzeczywistości w niewielkiej części, a pozornie w większości) jej interesy klasowe. Z drugiej jednak strony ogół intelektualistów, zarówno ze względu na swoją sytuację materialną, jak i na aspiracje intelektualne, jest — w rozmaitym stopniu — ofiarą warunków wytworzonych przez społeczeństwo kapitalistyczne. Wyrobienie umysłowe i wiedza pozwalają im zdać sobie sprawę ze swojej rzeczywistej sytuacji, z rzeczywistego kierunku, w jakim zmierza społeczeństwo. W tym także wypadku nie łatwo jest uniknąć sekciarstwa pod płaszczykiem wierności zasadom, tego sekciarstwa, które izoluje, albo odwrotnie — łatwo jest popaść pod pozorem przystępności w ustępstwo oportunistyczne, które podobnie jak sekciarstwo utrudnia przekonanie interlokutora! Do pozyskania intelektualistów nie ma niezawodnej drogi ani pewnej recepty, tak samo, a może bardziej jeszcze, jak nie ma ich w żadnej innej dziedzinie.

Robiąc ujemny bilans wysiłków marksistów francuskich w ostatnim dziesięcioleciu Lefèbvre zniekształca rzeczywistość! Pomija milczeniem najistotniejsze, to, co jest pozytywne wśród aspektów negatywnych, zapomina wymienić obok błędów sekciarskich — wytkniętych zresztą na XIII kongresie naszej partii w 1954 (o czym Lefèbvre w ogóle nie wspomina) — błędy oportunistyczne, niezdolność wielu marksistów francuskich do całkowitego wyzwolenia się z wpływów ideologii burżuazyjnej!

Nie jest naszym zamiarem dokonać tutaj tego krytycznego podsumowania, które Lefèbvre zastępuje diatrybą, a które wymagałoby poważnej i gruntownej pracy. Sądzimy jednak, że możemy nakreślić je w ogólnych zarysach.

Rzeczywista słabość działalności komunistów na polu walki ideologicznej polegała naszym zdaniem na zbyt powierzchownej, zbyt ogólnikowej krytyce przeciwstawiających się nam odmian ideologii burżuazyjnej i prac przez nie w mniejszym lub większym stopniu inspirowanych. Nazbyt często zadowalano się ukazaniem korzeni klasowych takiej czy innej tezy naszych interlokutorów, podczas gdy należało je ujawnić, obnażyć pogłębioną analizą krytyczną, uwypuklając zarazem stronę pozytywną tych prac — gdyby taka istniała — żeby w ten sposób wzbogacić marksizm a zarazem zdobyć punkt oparcia dla ujawnienia podstawowych niezgodności, wynikających z włączenia tych elementów do pracy przesiąkniętej w całości albo częściowo ideologią burżuazyjną.

Błędów tych — nie usprawiedliwiając ich bynajmniej z tego powodu — nie podobna jednak rozpatrywać w oderwaniu od warunków historycznych ostatniego dziesięciolecia! Komuniści francuscy i ich Partia znalazłszy

się wobec nowych problemów musieli się uczyć w marszu. Jako partia masowa wśród intelektualistów Francuska Partia Komunistyczna stanęła wobec nowych wymagań, wymagań specjalistów, którzy przyszli do Partii nie tylko po to, by wziąć udział w jej ogólnej walce, lecz także po to, by otrzymać pomoc i światło jej koncepcji marksistowsko-leninowskich i dzięki temu móc do swojej specjalności wnieść wkład specjalisty partyjnego. Otóż intelektualiści, którzy wstąpili do Partii dziesięć lat temu podczas walk wyzwoleńczych albo nazajutrz po wyzwoleniu, uczynili to z pobudek czysto politycznych, znacznie bardziej solidaryzując się z polityką narodową naszej Partii niż z jej zasadniczymi celami klasowymi. Większość z nich miała bardzo mgliste pojęcie o marksizmie. Nie łatwo było zapewne dać im formację marksistowską, nie łatwo było dać formację marksistowską młodzieży, która się do nich przyłączyła, i to w oparciu o ich własne doświadczenie, a więc także o ich pracę zawodową. Oto jeszcze jeden aspekt sprawy, o którym Lefèbvre zupełnie zapomina sugerując, że nazajutrz po wyzwoleniu istniały zwarte szeregi całkowicie uformowanych intelektualistów marksistowskich!

Czyhało na nas wiele niebezpieczeństw. Uniknęliśmy ich. Wobec naturalnej skłonności intelektualistów pochodzenia burżuazyjnego (łącznie z naszymi) do kompromisu między marksizmem (tymi jego elementami, które sobie przyswoili albo uznali) a ideologią burżuazyjną, jeszcze żywą w ich umysłach, Partia normalnie i słusznie podjęła walkę z różnymi formami oportunizmu, z negowaniem albo niedocenianiem istnienia walki klasowej. I w ten sposób wpadaliśmy niekiedy w ostateczność odwrotną: sekciarstwo, dogmatyzm. Poza tym pod zgubnym wpływem Lecoeura uprawiającego polityczne kunktatorstwo w stosunkach między Partią a intelektualistami stosowano czasem metody błędne, administracyjne. Wszystko to miało miejsce — za przeproszeniem amatorów idylli — w ogniu walki, pod obstrzałem wroga. Wobec tych błędów w żadnym wypadku nie wolno jednak zapominać o najważniejszym: o zwycięstwach odniesionych przez marksizm, o wzroście jego wpływów i autorytetu mimo prześladowań, represji i naszych własnych błędów.

Błędy spowodowane przez dogmatyzm, ciosy zadane pracy twórczej Partii przez samowładne metody Lecoeura wyrządziły nam wiele zła, ale są niczym w porównaniu ze znacznie cięższymi ciosami, jakie zadał nam wróg i represje stosowane w różnych postaciach. Lefèbvre powinien wszakże wiedzieć z własnego doświadczenia, że tylko dzięki akcji Partii niebezpieczeństwo maccarthyzmu zostało zażegnane; zdaje się, iż zapomina, że prace wielu prześladowanych przez burżuazję za udział w walce albo po prostu za poglądy zostały zahamowane, opóźnione a niekiedy nieodwołalnie zaprzepaszczone.

Można by dodać, że Partia nie czekała na wypowiedź Lefèbvre'a, by rozpocząć naprawę popełnionych błędów. Laurent Casanova złożył w 1951 roku samokrytykę fałszywego przeciwstawiania nauki proletariackiej nauce burżuazyjnej. W 1954 roku XIII kongres naszej Partii przyczynił się do naprawienia błędów sekciarskich popełnionych przez nas w dziedzinie ideologicznej, zwłaszcza w dziedzinie sztuki. Wystarczy przeczytać przemówienie Aragona wygłoszone na kongresie, by zdać sobie z tego sprawę. XX kongres Partii Komunistycznej Związku Radzieckiego, XIV kongres Francuskiej Partii Komunistycznej spełniły wszystkie warunki konieczne do oczyszczenia naszej drogi przez

odrzucenie różnych błędnych poglądów, wynikłych w dziedzinie ideologicznej z kultu osoby Stalina.

Nawiasem mówiąc błędy, które popełniliśmy, tylko częściowo wynikają z pośrednich skutków kultu Stalina. I Żdanow, podobnie jak teoria dwóch obozów, nie ma z tym wszystkim nic wspólnego! Nie będziemy zrzucać na wygodnego kozła ofiarnego własnych błędów, tak jak nie czekaliśmy roku 1956, by je przeanalizować. Odpowiedzialność za błędy dotyczące zarówno meritum sprawy jak poszczególnych sformułowań, za wszelkie niedociągnięcia częściowo ponosimy my sami, nasz brak doświadczenia, częściowo zaś same warunki walki, jaką prowadzimy. Z artykułu Lefèbvre'a wynika, że odpowiedzialność za całe zło ponosi Żdanow, teoria dwóch obozów... i Stalin! Trudno znaleźć bardziej typowo idealistyczne tłumaczenie. Czy ową generalną ofensywę przeciw komunizmowi i ideom marksistowskim, ową ofensywę, jaką była zimna wojna, należy wyjaśniać w związku z konkretną, rzeczywistą sytuacją, którą wówczas przeanalizowano? Czy też ta analiza dokonana przez międzynarodowy ruch komunistyczny i tezy oparte na tej analizie (którą Lefèbvre nazywa „teorią dwóch obozów"), które całkowicie potwierdziła rzeczywistość, wywołały napiętą sytuację, tak charakterystyczną dla tej epoki? Kto odpowiada za „brutalną zmianę atmosfery" w latach 1948—1949? Żdanow? Czy też zmarshalizowane rządy, które kierowały Francją od roku 1947 i usiłowały wprowadzić do naszego kraju polowanie na czarownice? Sposób, w jaki Lefèbvre przedstawia sytuację, jest wręcz niewiarogodny: czyż marksiści przeżyli te lata jak sielankę zakłóconą jedynie „dekretami Żdanowa", czy też wśród bezlitosnych ataków przeciwnika i jego sprzymierzeńców świadomych i nieświadomych? Czyżby Lefèbvre nie przeżył tego okresu? A jeśli przeżył go, to w jakim świecie?... W artykule jego nie ma nawet echa szaleńczych napaści, na jakie w tych latach wystawiony był marksizm i marksiści. Ten potop obelg i oszczerstw! Jako próbkę tego wystarczy przeczytać zszywkę *„France Observateur"* z ubiegłej wiosny: na przykład wyzwiska rzucane przez Edgara Morin pod adresem samego Lefèbvre'a za to, że nie wystąpił z Partii Komunistycznej!

Zamiast obiektywnej i wielostronnej analizy naszych osiągnięć i błędów Lefèbvre daje apokaliptyczną wizję, równie przerażającą jak uproszczoną, w której są same tylko błędy, a Stalin gra rolę szatana. „Bezwarunkowe podporządkowanie myśli wymogom polityki zagranicznej określonej przez Stalina oddziaływało więc na same podstawy poznania i filozofii (o ile te pojęcia zachowywały jeszcze jakieś znaczenie)." Oto do czego dochodzi Henri Lefèbvre: do tezy największych wrogów komunizmu, której konsekwencją jest żądanie delegalizacji Partii Komunistycznej. Taka jest konkluzja wynikająca nieuchronnie z twierdzenia o „bezwarunkowym podporządkowaniu".

Lefèbvre powie nam może, że ta zbieżność nie jest *a priori* argumentem przeciw niemu? Głównym argumentem przeciw niemu jest fakt, że zniekształca rzeczywistość; z całkowicie uzasadnionej solidarności z pierwszym krajem budującym socjalizm Lefèbvre robi — w sposób całkowicie kłamliwy — bezwarunkową uległość, podczas gdy sam doskonale wie, że we wszystkich dziedzinach Francuska Partia Komunistyczna zajmuje stanowisko opierające się na swoich własnych racjach.

Ale trzeba iść aż do końca. Lefèbvre przeciwstawia prace długofalowe „pro-

ną pracę nad improwizowany odczyt, pogłębioną argumentację teoretyczną — nad szybkościowy zlepek argumentów przetkany epitetami". Nawiasem mówiąc, z przykrością poznajemy tu to fałszywe przeciwstawienie badania bezinteresownego i propagandy, jeden z wytartych ogólników filistynizmu, przykład tej metafizyki, którą Lèfebvre potępia nieco dalej: „Z jednej strony mamy dobro, prawdę i piękno — z drugiej zło, kłamstwo i brzydotę".

Klasycy marksizmu — niech Lefèbvre nam wybaczy, że mu o tym przypominamy — nie rozdzielali, ale łączyli ze sobą poważne studia, polemikę, propagandę i działalność polityczną. Odczyt oparty na poważnych pracach badawczych i analitycznych, artykuł polemiczny oparty na poważnej argumentacji są więcej warte niż powierzchowna książka, nawet pełna fałszywej erudycji.

Powróćmy jednak do sytuacji po roku 1947. Czy słuszne jest twierdzenie, że do tego czasu nie dokonano nic w dziedzinie gruntownych badań marksistowskich? I że marksizm „umiera z nudów"? Spróbujcie to powiedzieć tysiącom młodych entuzjastów, którzy byli w Welodromie Zimowym kilka miesięcy temu na kiermaszu książki marksistowskiej! Oblegali nie tylko stoiska „klasyczne", lecz także te, gdzie sprzedawano setki prac wydanych w tych ostatnich latach, prac o tendencji marksistowskiej, wzbogacających myśl marksistowską. Trzeba byłoby całych stron, by spisać ich katalog, a tym bardziej, by je analizować! Co prawda dla Henri Lefèbvre'a ekonomia polityczna, geografia, historia — cytuję na chybił trafił kilka tylko dziedzin — jak gdyby w ogóle nie istniały, tak samo prawdopodobnie, jak prace Henri Claude'a, Henri Denisa czy Maurice Bouvier-Ajama, Pierre George'a, Jean Drescha czy Tricarta, Soboula, Dautry'ego, Tersena, Bruhata czy Chesneaux — że wymienię — znów na chybił trafił — kilka nazwisk... Podobnie jak prace Maurice Thoreza poświęcone pauperyzacji klasy robotniczej. Prace tak różnorodne, jak *O socjologii języka* Marcela Cohen, *Straszak maltuzjanizmu* Jeana Fréville, monumentalna *Historia kina* Georges Sadoula, cenna praca Auguste'a Cornu o Marksie i Engelsie, *Beethoven* Brigitte i Jean Massinów czy naukowe wydania dzieł Marksa i Engelsa pod kierownictwem Emile Bottigelliego — w tym także wypadku cytujemy na chybił trafił — zdają się również znajdować poza polem jego widzenia. Wolno było Lefèbvre'owi z nimi polemizować, ale jest nie do pomyślenia, że uważa je za nie istniejące.

Lefèbvre bowiem postępuje w dziwny sposób: ogranicza marksizm do jego aspektu czysto filozoficznego. A ponieważ także w tej dziedzinie marksiści mają na swoim koncie szereg prac, zamierza je zdyskredytować bez poważnej analizy, używając odpowiednich epitetów. I to potępiwszy polemikę, która zaniedbuje poważną analizę. Wynika z tego, że to, co jest godne potępienia u marksistów oceniających prace nie-marksistów (i co jest rzeczywiście godne potępienia), przestaje nim być, kiedy Henri Lefèbvre ocenia prace swoich towarzyszy. Nikt nie znajduje łaski w oczach tego bezlitosnego sędziego: Garaudy, Besse, Caveing reprezentują marksizm „oficjalny", a nade wszystko „zimny, nudny do łez i bezpłodny". Oto niezmiernie obiektywne kryteria! Teraz Lefèbvre może z całą surowością potępiać subiektywizm! Co do szkicu o historii filozofii J. T. Desantiego, wokół którego krytyka burżuazyjna usiłowała zorganizować spisek milczenia, ale którego wartości nie mogła przemil-

czeć, mimo wszystko, jest to podobno praca okolicznościowa, wydana pośpiesznie, aby nie dać marksizmowi umrzeć z nudów! Warto zauważyć przy tej okazji, że jeśli Lefèbvre nie wspomina o własnych pracach, to bynajmniej nie przez skromność, skoro prace innych traktuje bez cienia wyrozumiałości. Najwidoczniej uważa się za jedynego „wybitnego" marksistę. Co za śmieszne i przykre zarozumialstwo!

Pracom, które Lefèbvre z taką zarozumiałością i tak beztrosko potępia, z pewnością można by niejedno zarzucić i autorowie tych prac nie zawsze mogliby znaleźć argumenty na swoją obronę. Niestety, w artykule Lefèbvre'a nie widać cienia wysiłku krytycznego; Lefèbvre zadowala się szyderstwem, jak zgorzkniały rywal.

Długo można by jeszcze analizować diatrybę Lefèbvre'a; to, co powiedzieliśmy, wystarczy, naszym zdaniem, do jej osądzenia. Przykład Lefèbvre'a dowodzi, że można długo rozwodzić się o metodzie marksistowskiej w ogóle, a o dialektyce w szczególności, nie będąc jednocześnie w stanie jej zastosować.

Pozostaje nam życzyć Lefèbvre'owi, aby był mniej zarozumiały, stosował do siebie rady, których nie szczędzi innym, a w przyszłych pracach dał dowody większej powagi i poczucia odpowiedzialności.

Jean Suret-Canale

Andrzej Kijowski

DIABLI NADALI
CZYLI O NOWEJ POWIEŚCI ANDRZEJEWSKIEGO

Wielki Inkwizytor podczas jednej ze swych podróży napotkał młodego mnicha, który odważył się powiedzieć, że nienawidzi inkwizycji. Wielki Inkwizytor jako doświadczony polityk i wytrawny znawca psychologii politycznej dostrzegł w młodym zapaleńcu doskonałe zadatki na inkwizytora. Uczynił go więc swym osobistym sekretarzem. I rzeczywiście, młodzieniec oddał się w służbę inkwizycji z żarliwością równą tej, z jaką ją przedtem zwalczał. Pod koniec życia Wielki Inkwizytor zwątpił w sens inkwizycji, a na łożu śmierci wydał zarządzenie zmierzające do jej rozwiązania. Jedynym człowiekiem, który usłyszał ostatnią wolę Wielkiego Inkwizytora, był jego osobisty sekretarz. Ostatnia wola zmarłego nie wydostała się poza pokój, w którym skonał dostojnik. Dzieło jego poprowadził dalej młody Fray Diego.

Temat i problematyka powieści Andrzejewskiego mają swą genezę we współczesnych wydarzeniach politycznych oraz w literaturze „władzy", której początek przypada na schyłek ubiegłego stulecia.

Najsilniejszym doświadczeniem intelektualistów naszej doby jest zetknięcie się z ustrojem opartym na sile i autorytecie. Państwo, które wykonuje swą władzę przy pomocy ideologii i którego celem jest osiągnięcie władzy absolutnej nad każdą zbiorową i indywidualną czynnością człowieka, nad każdą myślą i każdym odruchem, budzi liczne skojarzenia ze strukturą średniowiecznego Kościoła. Analogie między współczesnym totalizmem a średniowiecznym Kościołem narzucają się dość łatwo i często pojawiają się w literaturze. Analogie te przeprowadził Tomasz Mann w *Czarodziejskiej górze*. Wypowiada je Leon Naphta, którego genealogia już wyznacza tradycję, z jakiej — według Tomasza Manna — wywodzi się współczesny totalizm: jest on synem rytualnego rzeźnika, fanatycznego talmudysty, od którego wziął „uroczysty brak litości", „widok i zapach tryskającej krwi zespolił się w jego wyobraźni z ideą świętości i uduchowienia". Sam Leon przechodzi później szkołę rabinacką, nie bez wątpliwości i oporów, które między innymi wyraziły się w studiowaniu Marksa. Wówczas następuje spotkanie z owym jezuitą, ojcem Unterpersingerem, który marksizującemu talmudyście wyjaśnia ideę państwa bożego. Leon wstępuje do zgromadzenia jezuitów. (Rozmowa z ojcem i wstąpienie do zgromadzenia bardzo przypominają decydującą rozmowę Fray Diega z Torquemadą.) Dla Tomasza Manna, badającego narodziny tota-

lizmu niemieckiego, duże znaczenie ma też tu fakt, że młody talmudysta, marksista-jezuita, odbywa studia w pruskim kolegium duchownym — mając za kolegów junkierskich synów. W rozmowach z Settembrinim głosi Naphta apologię średniowiecza, epoki porządku i celowości, głosi ideę państwa bożego, opartego na ideale moralnym, centralistycznego, autorytatywnego, ascetycznego. Wypowiada się przeciwko wolności: „Wszelkie organizacje naprawdę wychowawcze od niepamiętnych czasów wiedziały, o co w pedagogice może jedynie chodzić: mianowicie o bezwzględny rozkaz, żelazną konieczność, o dyscyplinę, ofiarę, samozaparcie, o zadanie gwałtu indywidualności". Hasło wolności — twierdzi Naphta — przeżyło się i to nie wolność będzie owocem przyszłych rewolucji, lecz porządek moralny i ideowa wspólnota.

Dialog o wolności jest jednym z głównych wątków filozofii i literatury XIX wieku. Przede wszystkim filozofii — literatura jest naiwniejsza, nie docierają do niej ponure paradoksy wolności; literatura aż do Dostojewskiego jest pod urokiem Oświecenia. Filozofia patrzy dalej: Fichte czyniąc wolność centralnym zagadnieniem swej etyki i teorii poznania, mianując ją niejako podstawowym warunkiem myślenia i działania, w teorii państwa dochodzi do paradoksu, który dalekim echem odezwie się później w wywodach Naphty. Otóż, aby wolność w sensie etycznym mogła być urzeczywistniona, trzeba na to politycznej niewoli. Filozof wolności głosi teorię państwa zamkniętego w swych granicach, odciętego od świata, państwa, które przejmuje na siebie i reglamentuje precyzyjnie wszystkie potrzeby i czynności obywateli. Ten ponury paradoks, którego sens jest tak bliski naszym współczesnym doświadczeniom, sformułuje lapidarnie Hegel w definicji wolności, którą później podejmie Marks: wolność jest zrozumieniem konieczności. Z tego pojęcia wolności, z pojęcia rzeczywistości rozumnej i koniecznej, z pojęcia ducha dziejów, wyprowadza Hegel swój ideał państwa jako ucieleśnienia dziejowej idei.

Problematyka wolności — powtarzam — istnieje w literaturze przed Dostojewskim tylko w bardzo naiwnej, oświeceniowej postaci. Ciekawe, że problematyką tą zupełnie nie zajęli się nasi romantycy, którzy Hegla i Fichtego pilnie czytywali, a ze sprawą wolności niemało mieli do czynienia. Wyjątkiem tu jest chyba tylko Krasiński, natomiast dla Mickiewicza i Słowackiego, którzy podjęli się wypowiedzieć tragedię uciśnionego narodu, zagadnienie wolności istniało poza jego zagadkowym losem w historii myśli i w historii społeczeństw — istniało ono po prostu wyłącznie jako jednoznaczny problem polityczny. Rozważanie tego problemu na gruncie polskim było niemożliwe. Uzasadnianie braku wolności równałoby się zdradzie narodowej.

Podobnie było z literaturą francuską, w której oświeceniowe ideały utrzymywały się szczególnie mocno. W innej sytuacji byli pisarze rosyjscy, którzy przeżywali ustawicznie konflikt między rosyjskim patriotyzmem a odrazą do ucisku. Konflikt ten odbił się już w twórczości Lwa Tołstoja — jego teoria niesprzeciwiania się złu jest mistyczną wersją formuły Hegla. Do dna zgłębił sprawę wolności Dostojewski.

I on to chyba po raz pierwszy posłużył się metaforą inkwizycji: w poemacie Iwana Karamazowa o Wielkim Inkwizytorze. Oto w dzień uroczystego Autodafé zjawia się w Sewilli Chrystus, daje się poznać — jak niegdyś —

cudami, lecz zanim wyrzekł słowo, został pojmany na rozkaz Wielkiego Inkwizytora. W nocy odwiedza go w więzieniu sam Wielki Inkwizytor i wykłada mu swoje racje. Nie wolno Bogu — twierdzi kardynał — wkraczać w to, co czynią jego następcy na ziemi. Tylko dzięki Kościołowi ludzie pamiętają o Bogu. Tylko w niewoli i w strachu ludzie są szczęśliwi: „Nie ma bowiem dla człowieka bardziej uporczywej i więcej go dręczącej troski, jak ta, by — uzyskawszy wolność — znaleźć mógł co prędzej kogoś, przed kim mógłby upaść na kolana. Lecz uwielbiać pragnie człowiek tylko to, co w nim nie budzi żadnej wątpliwości, co jest tak niewątpliwe, iż wszyscy ludzie godzą się społem na jego powszechne uwielbienie. Bo troską tych nędznych istot jest nie to, co ja lub ktoś drugi uwielbiać może, lecz by znaleźć coś takiego, w co by uwierzyli wszyscy i przed czym padaliby na kolana wszyscy, „koniecznie społem wszyscy..."

Naphta powtórzy prawie dosłownie słowa z poematu o Wielkim Inkwizytorze. Zresztą nie trzeba udowadniać wpływu, jaki na umysłowość autora *Czarodziejskiej góry* wywarł Dostojewski, zwłaszcza zaś *Bracia Karamazow* i *Biesy*.

O Naphcie można powiedzieć, że jest (niezależnie od skomplikowanej genealogii, którą wyznacza mu autor) dziedzicem niemieckiej filozofii idealistycznej i rosyjskiej schyłkowej literatury, owocem dwóch kultur, stworzonych przez dwa najbardziej despotyczne i policyjne kraje Europy, owocem dwóch nurtów ideowych, które wyprzedzały dwie rewolucje decydujące dla historii XX stulecia: konserwatywną rewolucję niemiecką i rosyjską rewolucję socjalistyczną. Naphta jest postacią najbardziej reprezentatywną dla ostatecznego upadku ideałów oświeceniowych, dla upadku burżuazyjnego liberalizmu i indywidualizmu.

Nie dorzuciła tu nic literatura dwudziestolecia na Zachodzie, która zresztą dla filozofii władzy nie miała zrozumienia, z wyjątkiem Kafki, którego wizje dziś dopiero mają nieomal realistyczne znaczenie. Zachód, poza Niemcami, sycił się ostatnimi blaskami liberalizmu. Dopiero po wojnie, kiedy połowa Europy zostaje ogarnięta nowym systemem władzy, opartej na sile administracji i autorytecie ideologii, kiedy ziszczają się ponure sny Iwana Karamazowa i kiedy plany Leona Naphty stają się rzeczywistością, problematyka władzy i wolności wraca do literatury. Ale w tym rzecz, że jest to powrót tej samej problematyki, a nie jej rozwinięcie. Jest to przedłużenie dziewiętnastowiecznego dialogu o wolności, przeniesienie tych samych argumentów za wolnością i przeciw niej, bez uwzględnienia jednej zasadniczej różnicy między sytuacją historyczną ówczesną i dzisiejszą: różnica ta jest podobna do tej, jaka w pierwszej połowie XIX wieku była między niemieckimi filozofami a polskimi poetami — pierwsi mogli wybierać teoretycznie, drudzy mieli do czynienia z historycznym faktem, który przyszło im wypowiedzieć. Dziś także dla intelektualisty nie ma teoretycznego wyboru: przewrotność intelektualna inkwizytorów nie zafrapuje już dziś nikogo, ich sofistyka jest już zupełnie obojętna. Mechanizm państwa bożego jest dziś znany każdej kucharce.

Jak bardzo współczesna literatura o władzy kontynuuje ów XIX-wieczny dialog, którego szczyt stanowią Dostojewski i Tomasz Mann, widać w powtarzaniu się tych samych analogii i tych samych sytuacji nawet. Oto znów

karierę robi wielka inkwizycja: *Kłamstwo polityczne* Vercorsa i *Skowronek* Anouilha — dwa obrazki z dziejów „państwa bożego", napisane współczesnym językiem politycznym.

Kim jesteśmy my, rządzeni — oto pytanie. Kapłanów rozpoznaliśmy. A tymczasem literatura ciągnie dialog Naphty i Settembriniego oraz rozpatruje psychologię i moralność rządzącego aktywu, moralność i psychologię ideologów.

W problematyce władzy, w psychologii i moralności aktywu mieści się także powieść Andrzejewskiego. Nie wychodzi właściwie w niczym poza to wszystko, co powiedziano na ten temat w owym wielkim dialogu XIX-wiecznym, który zafascynowani totalizmem intelektualiści „wolnego świata" przeciągnęli aż do naszych dni.

Oczywiście, widać to, o czym już na początku wspomniałem — mianowicie współczesne doświadczenie polityczne. Doświadczenie to podsuwa autorowi dwie dobre anegdoty, które stały się konstrukcją powieści: anegdotę o żarliwym przeciwniku inkwizycji, który stał się jej żarliwym wyznawcą, oraz drugą, poboczną anegdotę, którą uważam nawet za lepszą, drapieżniejszą od głównej: anegdotę o dwóch familiantach Torquemady — don Rodrigo i don Lorenzo. Ci dwaj rycerze rywalizujący o miejsce komendanta straży przybocznej inkwizytora, posługujący się w tej walce donosem i pochlebstwem, wyzuci z wszelkich skrupułów moralnych, bardzo dobrze przedstawiają sobą zespół cech składających się na człowieka, który żyje wyłącznie urokiem władzy i wtajemniczenia. Ani jeden, ani drugi nie są ideologami — ideologia przeszła u nich już w krew, oddychają atmosferą strachu jak powietrzem. Są już obywatelami państwa bożego. „Doprawdy śmieszny jesteś, Miguelu, ze swoją wiedzą" — mówi don Lorenzo do rycerza, który demaskuje go jako sprawcę wygnania don Rodriga. „Garść suchej słomy więcej waży niż ona. Wyjdź z nią na rynek, przekonasz się. Wielebny padre Diego albo któryś ze stu innych, jemu podobnych, w jedną noc przemiele na piasek wszystkie twoje frazesy. Bredziłeś o odwadze. Wszystko to są głupstwa. Co to jest odwaga? Tego nie ma. Jest tylko strach. Owszem, z początku usiłujesz się przed nim bronić. Kłamiesz albo milczysz. Ale i kłamstwem, i milczeniem strach się tylko tuczy. Potem wyżera w tobie wszystko i na koniec jego tylko jesteś pewien. On jeden pozostaje wierny. Na nim jedynie możesz polegać, że nigdy cię nie opuści i nie zdradzi. W zamian możesz żyć i przyczyniać się do budowy Królestwa Bożego" (str. 147).

Współczesne doświadczenie polityczne podyktowało Andrzejewskiemu także rozmowę Wielkiego Inkwizytora z jego tajemniczym *alter ego* czy też diabłem. (W tym chwycie także znać tradycję — od *Braci Karamazow*, gdzie diabeł odwiedza Iwana, autora poematu o Wielkim Inkwizytorze, aż po *Doktora Faustusa* Tomasza Manna. Chwytu tego użyła także ostatnio Maria Dąbrowska w jednym ze szkiców z podróży do Niemiec Zachodnich. Jednakże diabeł Dąbrowskiej jest trzeźwym liberałem, zaś wszystkie diabły dotychczasowe są totalistami.) Diabeł Andrzejewskiego odwiedza nocą Torquemadę (znów nocne odwiedziny!), aby przypomnieć, że całe życie był jego narzędziem. Następnie demaskuje jego słabość — uprzytamnia mu jego zwątpienia. Dzięki diabłu Torquemada formułuje to, co jest kwintesencją powieści — jej zadaniem: „Stworzyłem system, lecz dzięki niemu i poprzez

niego stworzyłem także ludzi systemu. Co uczynić z nimi, jeśli system okazał się zbrodniczy? Jak usunąć terror, gdy zdążył zrodzić ludzi, którzy w nim tylko znajdują rację swego istnienia? Zniszczyć ich przy pomocy terroru?"

Ta myśl inkwizytora pokrywa się z pointą powieści: inkwizycja musi trwać, ponieważ młody Fray Diego nie pozwoli jej zginąć — gdyby ogłosił światu ostatnią wolę Torquemady, równałoby się to z postawieniem siebie jako oskarżonego. Myśl ta nie jest skomplikowana, jest to zjawisko dość oczywiste. Powiedziałbym nawet, że rzuca ona na powieść Andrzejewskiego trochę jaskrawy blask publicystyczno-felietonowy, dodaje mu aktualnego, potocznego, doraźnego smaczku. Następnie diabeł kreśli przed umierającym starcem obraz królestwa bożego, którego nic i nikt nie zdoła naruszyć, ponieważ jego podtrzymywanie jest w interesie ludzkim. To już mówił Naphta. Wreszcie diabeł opowiada apokryf alegoryczny na temat jabłka Ewy. Otóż jabłko to było ideą, było nadaniem sensu temu potokowi życia, jakim żyli pierwsi ludzie w raju.

Muszę przyznać, że mnie ta metafora Andrzejewskiego zaskoczyła. Myśl jako źródło zła — żywiołowość, naturalność procesów życiowych jako moralny raj ludzkości?

A więc „diabli nadali" pod adresem całej filozofii. „Diabli nadali" pod adresem historii. Diabli nadali — na tym musiało się skończyć. Musiało się skończyć na abstrakcyjnej idei moralnej. Dlaczego tak się skończyć musiało? Otóż to właśnie. Tu dochodzimy do głównego zarzutu pod adresem powieści Andrzejewskiego.

Głównym wątkiem powieści jest konflikt Wielkiego Inkwizytora z Fray Diegiem. Pierwsze spotkanie ich jest przypadkowe: Torquemada, znużony po całym dniu, przychodzi nocą do kościoła na modlitwę i tam zastaje młodego mnicha, który zwierza się nieznajomemu kapłanowi ze swej nienawiści do inkwizycji. Kiedy zaś kapłan, chcąc go przywieść do opamiętania, zdradza mu swą funkcję, młodzieniec porywa ciężki świecznik i chce nim cisnąć w starca. Ten jednakże zachowuje tak posągowy spokój, że świecznik wyślizguje się z rąk Fray Diega. Młodzieniec jak poskromione zwierzątko klęka obok starca i na jego rozkaz potulnie mówi pacierz. W następnej rozmowie, na którą inkwizytor już sam przychodzi do celi braciszka, ten próbuje dostojnikowi przeciwstawiać swoje racje. Jakie to są racje — powiemy za chwilę. Wielki Inkwizytor nie zadaje sobie trudu, aby z nimi dyskutować do końca; zaskakuje młodzieńca stwierdzeniem, że „wyrok na ciebie zapadł... jesteś nasz...", czeka cię wielka przyszłość! Fray Diego, już pokonany, ze słowami „Boże — jakże nędzną istotą jest człowiek" i z przedziwnym spokojem w sercu — poddaje się. Wielki Inkwizytor dokonuje więc tego, co na początku drugiej rozmowy zapowiedział brat Diego, mówiąc: „chcesz mi zabrać moją świadomość".

Dalsze rozdziały powieści są już właściwie opisem tego, co się dalej dzieje z Diegiem. Staje się on cieniem Wielkiego Inkwizytora. Niszczy całą swoją przeszłość. Na wiadomość o tym, że ma się udać do swego macierzystego klasztoru, gdzie czeka go jego stary przyjaciel, który był powiernikiem jego dawnych wątpliwości, oddaje go w ręce Wielkiego Inkwizytora z fikcyjnym oskarżeniem. Nie ma dla niego drogi powrotnej. Nie jest już przedmiotem

naszego zainteresowania psychologicznego, ponieważ nie ma on już swojeg własnego, swobodnego życia wewnętrznego, nie umie już podejmować żadnyc decyzji moralnych. Nie ma żadnej filozofii swego działania, żadnego stanc wiska w sprawach zasadniczych — nie jest więc także przedmiotem naszeg zainteresowania teoretycznego. Jest automatem. Zajmuje nas jako pewie objaw socjologiczny i jako fenomen z dziedziny psychologii grupowej. Jak myślący i czujący bohater powieści interesował nas tylko, gdy był wrogier inkwizycji i partnerem Wielkiego Inkwizytora w dyskusji.

I tu trzeba powiedzieć, że Andrzejewski bardzo niewiele z tej postac wydobył. Z dwóch możliwych planów, na których postać ta mogła być zbu dowana — mam na myśli plan psychologiczny — brat Diego jako osobliw charakter — oraz plan doktrynalny — brat Diego jako stanow sko w sprawach zasadniczych, dajmy na to jako manichejczyk — otó z tych dwóch możliwych planów, które nas interesują, ani jeden, ani drug nie został rozbudowany.

Andrzejewski stwarza charaktery czysto konwencjonalne. Widać to zreszt już w skonwencjonalizowaniu języka zarówno w opisach zachowania się, ja i w dialogach. Proza Andrzejewskiego jest stylizowana. Uzasadnieniem styli zacji jest owo powołanie się na kronikarza współczesnego — opowieść jes niejako rozwinięciem kroniki. Autor pisze o inkwizycji z szacunkiem, wy raża się z nienawiścią o wrogach etc. Stylizacja ta nie pozwala mu na roz winięcie pełnej analizy psychologiczno-moralnej zjawiska. Istnieje pewn fasada psychologiczna, która zostaje opisana stylem sztywnym, pełnym kom plementów i uroczystych ogólników. Torquemada myśli tak jak mówi: „Bo że — myślał Torquemada — czyż wolno mi zapomnieć, iż nie mam praw uczynić nic takiego, co by czyste intencje tego chłopca mogło podać w wąt pliwość? Czy ponad utwierdzenie młodej wiary istnieje coś ważniejszego? (str. 65). Powtarzam: Torquemada myśli tak, czyli autor wyrzeka si śledzenia i objawiania tajemnic małości ludzkiej, chytrości, kompleksów zabiegów kompensacyjnych — autor stroni świadomie od współczesnej wiedz psychologicznej. W tym samym skonwencjonalizowanym języku Torquemad przemyśli swój przełom, w tym samym pełnym, czystym wymiarze moralno ideowym, nie skażonym przez prywatne, najprywatniejsze piekło psy chiczne, którego nas nauczył Dostojewski, Torquemada przeżyje swoje zała manie. A zatem Torquemada nie jest bohaterem psychologicznym — jeżel idzie się modlić, to się modli, i autor nie zamierza udowodnić, że myśli wted o czym innym, o swojej samotności na przykład; jeśli myśli, że trzeba spo żytkować żarliwość brata dla świętej sprawy, autor wcale nie chce tych myśl przełożyć na wulgarny język introspekcji, na język skrytych kłamstw, bynaj mniej nie zamierza pokazać wewnętrznego zakłamania i obłudy.

To samo odnosi się do Fray Diego. Jego żywot powieściowy dzieli się wy raźnie na dwa etapy — powiedzieliśmy już o tym, że w momencie poddania się Inkwizytorowi Diego kończy się jako mózg i jako dusza, staje się zjawi skiem socjologicznym, które oglądamy tylko przez czyny, przez zachowanie Najbardziej nas zajmujący moment buntu i poddania się jest poza opisem psy chologicznym — wyłącznie w konwencjonalnych deklaracjach moralno-ideo wych, przy konwencjonalnym zachowaniu (oczy mu płoną, policzki pałają)

w konwencjonalnym języku. I tu Andrzejewski nie zapuszcza psychologicznej sondy — kiedy Diego chce zabić Inkwizytora, nie ma po temu żadnych innych powodów, jak tylko „miłość do ludzi".

Diego i Torquemada są więc zbudowani z jednolitego kruszcu. Czy doktrynalnego? Nie! Obydwaj istnieją poza katolicyzmem. Ich modlitwa jest aktem konwencjonalnym. Kim jest Bóg tego starca, oddanego fanatycznie sprawie tępienia herezji, i tego młodzieńca, który jej tak — bez osobistych przyczyn — nienawidzi? Z jakich źródeł własnych, psychologicznych czy biograficznych, płynie ich wiara, ich nienawiść i miłość? Jaki jest ideał świętości jednego i drugiego? Czy Torquemada czuje bliskość Boga? Czy się szamocze w jego poszukiwaniu? A Diego? Wszystko to jest poza powieścią. Poza powieścią jest katolicka problematyka postaci głównych. Dyskusja tych dwóch mnichów nie jest konfrontacją dwóch wiar, dwóch obrazów Boga, lecz dwóch rzędów uogólnień moralnych, które mogą dotyczyć każdej działalności polityczno-apostolskiej. Dochodzi tu więc do przeciwstawienia pogardy i miłości, pychy i pokory, strachu i odwagi, ufności i nieufności. Uogólnienia te, rzucone na niekonkretne tło doktrynalne i polityczne, tracą właściwie wszelki sens. Bo przecież inna jest pogarda w imię Boga, inna w imię racji historycznej — a Torquemada nie jest zdecydowany, którą z nich reprezentuje. Jego słowa o przygotowywaniu gruntu pod przyszłe Królestwo Boże, o tym, że los pojedynczego człowieka jest nieistotny, są pozbawione sensu doktrynalnego i historycznego. Podstawą sofistyki inkwizycyjnej było przekonanie, że paląc heretyka ocala się go od mąk piekielnych. Torquemada musi w to wierzyć, jeśli traktujemy go na serio, dosłownie, tak jak Andrzejewski. Jeśli sądzi on inaczej, jest ciekawym, przewrotnym heretykiem, ale wtedy jego opis musi wymagać wyjścia poza ową kronikarską, prawowierną stylizację.

Inna więc jest owa pogarda mnicha i pogarda totalnego działacza. Inna jest pycha tego, który uważa się za naczynie łaski, i tego, który uważa siebie za narzędzie dziejów. Zatarcie tła historyczno-doktrynalnego prowadzi Andrzejewskiego do felietonowej moralistyki, do felietonowych uogólnień, do felietonowych analogii na doraźny użytek, co mi się w tym utworze najmniej podoba. Najjaskrawszym przykładem jest użycie przez Fray Diega w dyskusji z Wielkim Inkwizytorem argumentu, którym liberałowie posługują się w dyskusji z komunistami: „człowiek ma tylko jedno życie" (str. 48). Czyżby Fray Diego był niewierzący? To nie jest takie absurdalne — w *Skowronku* Anouilha hrabia Warwick pyta arcybiskupa bez ogródek: „Przepraszam, czy ksiądz jest wierzący?", ale ta sztuka jest świadomie pozahistorycznym moralitetem, gdzie wszystkie realia traktowane są ironicznie, z dystansem! Realia! — ale nie filozofia, właściwa bohaterom. Na pytanie hrabiego arcybiskup odpowiada poważnie „tak" i uzasadnia swoją wiarę; i jego działanie wypływa z wiary, tak samo zresztą jak działanie Joanny. Katolicyzm jest problemem *Skowronka*, ale mimo to sztuka nie traci sensu ogólnego, przeciwnie, jej ogólność jest przez to silniejsza, bo konkretniejsza, pojęcia dają się uzasadniać z większą precyzją.

Tymczasem powieść Andrzejewskiego, wydrążona z psychologii, wydrążona z historycznego konkretu, wydrążona z doktrynalnej ścisłości, zbudowana tylko z cienkich ogólników moralnych, odnoszących się do działania w ogóle

i do myślenia w ogóle, brzmi pustką. Prowadzi do dwóch wniosków, z których jeden ma wartość doraźną, a drugi jest bardzo nieskomplikowanym morałem historiozoficznym. Wniosek pierwszy to ten, że system stwarza ludzi systemu. Prawda, lecz nie stwierdzenie tego jest ciekawe, ale opis — opis psychologiczno-historyczny, ten, od którego autor się uchyla, skoro rzecz swą umieszcza w rzeczywistości pozahistorycznej, konwencjonalnej.

A drugi wniosek to ten, że diabli nadali jabłko, że walka o idee gubi ludzkość. Ba!... To będziemy zgubieni.

Andrzej Kijowski

NIEWIERNY TOMASZ I ŚWIAT

Z b i g n i e w H e r b e r t: *Hermes, pies i gwiazda*. Warszawa 1957, „Czytelnik"; str. 175.

Pierwszy tomik Zbigniewa Herberta *Struna światła* został powitany przez krytykę z wielkim uznaniem. Nie wszyscy krytycy umieli powiedzieć, dlaczego to jest dobra poezja, ale — jak wiadomo — to właśnie jest najtrudniejsze i często musi być przyjęte na wiarę. Dostrzeżono wszakże niektóre cechy poezji Herberta — raczej emocjonalne i raczej te, które zwykło się dziś podkreślać, bo są modne. Tragizm, smutek, poczucie samotności, niepokój metafizyczny, ironia — to wszystko przeważnie pojęcia, którymi w latach ubiegłych usiłowano pognębić poetów. Dziś podniesione zostały do rangi elementów koniecznych, kształtujących wielką literaturę. I chyba słusznie. Ton mojej goryczy płynie jedynie stąd, że niedawno jeszcze pisząc w ten sposób o młodych poetach, w których wierszach dostrzegłam szczerość smutku i powagi, a nie tylko nihilistyczny dekadentyzm, zostałam skarcona racjami pozaliterackimi, pseudopolitycznymi.

W *Strunie światła*, istotnie niezupełnie jednolitej stylistycznie, doszukiwano się wpływów rozmaitych szkół poetyckich i poetyk. Tom ten wyszedł jako mocno spóźniony debiut, a więc wybór z długich lat terminowania na łamach prasy literackiej a częściej w samotności. Ten trudny debiut Herberta miał swoje złe, ale też miał i zbawienne dla niego skutki. Nie śpiesząc się do sławy Herbert nie musiał ulegać presji fałszywych teorii i narzucanych postulatów, którym, broniąc się, ulegali najbardziej nawet niezależni poeci. Herbert w samotności i skupieniu dojrzewał powoli, ale wytrwale i dokładnie i dlatego zadziwił i olśnił gotową jakby od razu dojrzałością. W *Strunie światła* osobiście znalazłam więcej niż zapowiedź, po prostu tom świetnych i pięknych wierszy, pełnych świeżości, mądrych i wdzięcznych, poważnych i zarazem dowcipnych. Mądrość z wdziękiem a powaga z dowcipem to w poezji naszej naprawdę niecodzienne pary.

W poezji Herberta raz jeszcze i to w sposób chyba decydujący potwierdza się zwycięstwo awangardy w poezji polskiej. Dziś nawet ci poeci, którzy przeszli fazę klasycyzowania, ale zaczęli od awangardy, wracają z pokorą do swoich początków, odgrzebują pierwszą swoją wyobraźnię spod gruzów literackich dekoracji. Oj, niełatwe to jest, bardzo trudne. Może się okazać, że pod rynsztunkiem wersyfikacyjnym wyschło już młodzieńcze źródło. Takie to bywają tragedie poetyckich żywotów.

Ale i awangarda dziś nie ta sama, co w dwudziestoleciu. Całe eksperymentowanie, wszelkie dziwactwa i kpiny z reguł stylistycznych, gramatycznych i ortograficznych — skończyły się. Była to choroba młodzieńcza, taran przeciw skostnieniu formy poetyckiej i w ogóle poezji. Wiersz awangardowy, buńczuczny i młodzieńczy, wstąpił do szkoły klasycznej i wyszedł z niej prosty, czysty, nagi. Nawet termin coraz częściej używany — „nagi wiersz" świadczy o tym etapie, kiedy poezja odrzuca nie tylko rym, zewnętrzne przecież spoidło wiersza, ale wszelką ornamentykę. Metafora — ten czerwony sztandar awangardowych kierunków — przestaje

łopotać w „nagim" wierszu poetów awangardowych. Zastępuje go coraz bardziej epitet tak prosty i oczywisty, jak klasyczny epitet Kochanowskiego. Awangarda sklasyczniała nie wypróbowawszy jeszcze bynajmniej wszystkich swoich możliwości. Oto najszczęśliwsza faza szkoły poetyckiej. Nie muszę chyba czynić tu szczegółowych rozróżnień. Przyznaję oczywiście, że sam termin „awangarda" jest niedokładny i złożony, że zawiera kilka nurtów poetyckich, ale czy zawsze musimy zaczynać od pieca? Stwierdzono te fakty już dawno. Wolno nam dziś używać terminu awangarda w przeciwstawieniu do szkoły wiersza pseudoklasycznego i romantycznego.

I jeszcze jedno. Nasza awangarda przedwojenna orientowała się raczej na kulturę zachodnią, przede wszystkim francuską. Wiersz awangardowy brzmiał w polskiej poezji obco i z trudem był przyjmowany przez publiczność literacką. Proces przyswajania apollinairowskiego wiersza, wtapiania go w tradycje polskiej poezji rozpoczął chyba Józef Czechowicz, łącząc wyrafinowanie wiersza nowoczesnego z prostotą polskiej kultury ludowej. Dziś dzięki Przybosiowi, Ważykowi, Różewiczowi i Herbertowi właśnie nowoczesny wiersz awangardowy nie brzmi już obco. Splotły go tysiączne więzy z poetami, z którymi kazano mu polemizować lub do których nawiązywano (Kochanowski, Słowacki, Mickiewicz, Norwid), przepoiły go treści patriotyczne, te same, które są solą polskiej poezji w ogóle. Słusznie obecność tego patriotycznego nurtu podkreślał Kazimierz Wyka, pisząc o pierwszym tomiku Herberta.

W ślad za tym pierwszym tomikiem ukazał się obszerniejszy, drugi tom poezji Herberta, nazwany *Hermes, pies i gwiazda*. W tomie tym jest Herbert poetą filozoficznym. Staje na tym terenie, który filozofia, uściślając się, krok po kroku opuszcza zostawiając miejsce dla poezji. I jeszcze jedna specyfika awangardy. Jeżeli w tradycjach poezji romantycznej a potem skamandryckiej jest raczej dążność do historiozoficznych syntez i uogólnień, do snucia rozważań o losach narodu, to nowoczesna poezja awangardowa, nie wyzbywając się tamtego nurtu, raczej kształci się w odkrywaniu powierzchni świata, szukaniu jego den ukrytych i zmiennych. Herbert w wierszu *Przypowieść* najlepiej sam określa filozoficzny sens swojej poezji:

poeta naśladuje sen kamieni
z głową w ramionach
jest jak kawałek rzeźby
oddychającej rzadko i boleśnie

śpiąc wierzy że on jeden
zgłębi tajemnicę istnienia
i że bez pomocy teologów
chwyci w spragnione usta wieczność

czym byłby świat
gdyby nie napełniała go
nieustanna krzątanina poety
wśród ptaków i kamieni

Ta filozoficzna „krzątanina poety" nie da się przecież wtłoczyć w żadne uczone terminy. *Poesia docta*, nie jest traktatem filozoficznym. Nie odbiera chleba ontologom, epistemologom i metafizykom, jeśli tacy jeszcze istnieją. Ona nie chce określać i opowiadać pojęć filozoficznych. „Chwycić w spragnione usta wieczność" — to znaczy d o ś w i a d c z y ć w mgnieniu poetyckiego przeżycia. Mimo to filozofowi-poecie nie obce są wszystkie trudności epistemologiczne, wszystkie pułapki względności i subiektywizmu.

Dotyczy to zwłaszcza tworzywa poetyckiego — języka i w ogóle zdolności wypowiadania czegokolwiek. Prostota a nawet suchość języka poetyckiego w niektórych wierszach Herberta wynika ze szlachetnej nieufności do języka zastanego i narzuconego z całą rekwizytornią pojęć, związków gramatycznych i ornamentyki słownej.

oddam wszystkie przenośnie
za jeden wyraz
wyłuskany z piersi jak żebro
za jedno słowo
które mieści się
w granicach mojej skóry —

— mówi o sobie poeta.

Człowiek pragnąc wypowiedzieć coś istotnego o świecie wydaje tylko niezrozumiałe gardłowe bulgotanie, jak Mówca w zakończeniu *Krzeseł* Jonesco.

Najświetniejszym wierszem tomu Herberta jest moim zdaniem wiersz *U wrót doliny*. Wiersz ten przedstawia scenę przed sądem ostatecznym, przed ostatecznym podziałem ludzkości na zbawionych i potępionych. Wstrząsające w tym wierszu jest to, że poeta włożył weń całą swoją, jakże historyczną, wiedzę o człowieku,

wyniesioną z „epoki pieców". Sąd ostateczny jest zorganizowany jak obóz koncentracyjny tuż przed ekspedycją do gazu. Straszliwa to chwila dla człowieka. Każą mu przejść ostatecznie do abstrakcji. Pozostawić wszystko, co ziemskie i ludzkie. Ziemskie miłości, ziemskie przywiązania, drobne ziemskie pamiątki i wyobrażenia — wszystko to musi pozostać poza obrębem czystej abstrakcji: zbawienia i potępienia.

„Aniołowie stróże są bezwzględni i — trzeba przyznać — mają ciężką robotę". Muszą odebrać kochance ukochanego, staruszce — ulubionego kanarka, robotnikowi — narzędzie, bez którego nie wyobraża sobie, jak mógłby trwać, wszystkim innym „strzępy listów, wstążki, włosy ucięte i fotografie, które, jak sądzą naiwnie, nie zostaną im odebrane".

Tak to poeta pełen jest powątpiewania nawet co do tego, czy natura człowieka pozwoli mu odczuć szczęście zbawienia.

Człowiek staje wobec świata bezradny, chwiejna jest mądrość zmysłów:

> wtedy przychodzi pewny dotyk
> rzeczom przywraca nieruchomość
> nad kłamstwo uszu oczu zamęt
> dziesięciu palców rośnie tamá
> nieufność twarda i niewiara
> układa palce w ranie świata

Postawą poety jest niewiara św. Tomasza, sceptycyzm filozoficzny i moralny. Bo przecież nawet na dnie bólu znajduje się niespodziewana rozkosz, a szukając cierpienia jak św. Ignacy ciągle jeszcze szukamy szczęścia.

W *Strunie światła* więcej było elementów mitologii starożytnej. W nowym tomie — więcej miejsca zajmuje mitologia chrześcijaństwa, a nawet problemy filozoficzne ukształtowane są teologicznie. Wieczność nieuchwytna i sprzeczna z naturą ludzką *(U wrót doliny)*, nieśmiertelność — wymyślona dla zmarłych przez żywych *(Co robią nasi umarli)*, ciało i dusza — na zawsze niepogodzone, sprzeczne, wzajemnie sobie obce i nieznane *(Ankhenaton, Nefertiti.)*

Mówiono o podobieństwie poetyki Różewicza i Herberta. Różni ich jednak wyraźnie stosunek do człowieka. Herbert ma usposobienie poetyckie humanistyczne, czyli — jakby to powiedział France — ma duszę skłonną do smutku, dobroci i litości. Mimo surowości i — że się tak wyrażę — bolesności wielu wierszy nigdy nie objawia w nich gniewu i pogardy dla człowieka. Wiwisekcja ludzkiej natury nie prowadzi, jak często u Różewicza, do szarpiącej groteski. Zawsze pozostaje humanistyczny spokój, serdeczne traktowanie człowieka, humor jest delikatny i ciepły. Ironia zwraca się raczej przeciwko sobie samemu, przeciwko pozornym prawdom, a nie przeciwko człowiekowi.

Tak też — z rzewnym humorem — traktuje Herbert swoje przypowieści z mitologii chrześcijańskiej, jak *Madonna z lwem* i *Siódmy anioł*. Czy obecność tego typu obrazków każe zaliczać Herberta do „poetów katolickich" — nie wiem. Niezależnie od tego te obrazki religijne dalekie są od surowej aury biblijnej. Raczej mają wiele cech naiwności ludowej, ocieplone rzewnym humorem. Zabawne są rozróżnienia np. między obosiecznym Angiełem „pełnym słów ostatecznych" a pulchnym, dobrodusznym Janiołem, ulubieńcem Marii. Lew, na którym jedzie Maria jest podobny do wołu z opowiadania Supervielle'a. Tak samo biblijny siódmy anioł Szemkel w przeciwstawieniu do czystych duchów niebieskich jest podobny do biednego Żydka, nerwowego i zatroskanego, który był wielokrotnie karany za przemyt grzeszników. Widocznie podczas gdy inne duchy anielskie kierują się czystą sprawiedliwością, Szemkelowi nie obca jest ludzka litość.

Z tym samym ciepłym humorem wspomina Herbert „pana od przyrody", który pierwszy pokazał mu dziwy natury:

> w drugim roku wojny
> zabili pana od przyrody
> łobuzy od historii

— i teraz wspomnienie o nim kojarzy się z postacią czarnego żuka gramolącego się po leśnej ścieżce:

> podchodzę
> szastam nogami
> i mówię:
> — dzień dobry panie profesorze
> pozwoli pan że mu pomogę —
> przenoszę go delikatnie
> i długo za nim patrzę
> aż ginie
> w ciemnym pokoju profesorskim
> na końcu korytarza liści.

Tak samo w liryce miłosnej ton autoironii i humoru dominuje nad gwałtownością uczucia. Nawet tu nie opuszcza poety postawa sceptycznego Tomasza.

Nurt poezji patriotycznej kontynuuje w nowym tomie kilka wierszy, z których charakterystyczny dla postawy Herberta jest zwłaszcza wiersz *Substancja*. Substancja narodu to nie ginący bohaterowie ani wielkie czyny historyczne, ale pospolity tłum żywych,

> którzy toczą wózki po źle brukowanym
> przedmieściu
> i uciekają z pożaru z butlą barszczu
> którzy wracają na miny nie po to by
> wołać zmarłych
> ale aby odnaleźć rurę żelaznego
> piecyka.

Ciepły, pełen miłości stosunek do człowieka i wynikający z postawy sceptycyzmu lekko ironiczny humor nie pozwalają wysnuć konkluzji absolutnie pesymistycznych z obrazu świata Herberta. W każdym razie w tomiku wyważona jest miara tragizmu i rzeczy śmiertelnych z miarą życiowych spraw nie pozostawiających miejsca na tragizm. Zwłaszcza jeśli na tę drugą szalę położymy piękną prozę poetycką — stanowiącą jak gdyby poemat dziecięcy, jeśliby dziecko pisało ręką mądrego dorosłego człowieka.

Niewdzięczne to zadanie pisać o poezji, opowiadać wiersze własnymi słowami, odgadywać to, co poeta chciał powiedzieć, udowadniać, że wiersze są dobre. Takie tomy wierszy, jak tom Herberta *Hermes, pies i gwiazda* nadają się bardziej niż do traktatów o nich — do wielokrotnego czytania i smakowania tej poezji prostej i jednocześnie trudnej, do obcowania z poetą sympatycznym i tak bardzo przez swój sceptycyzm — ludzkim.

Poeta układający palce w ranie świata jak Tomasz, który mimo swej niewiary jest świętym, mówi o świecie więcej, niż mógłby powiedzieć dogmatyk i zadufek jakiegokolwiek systemu myślowego, uznanego za absolutny.

Anna Kamieńska

DWA TOMIKI POETYCKIE

J ó z e f A n d r z e j F r a s i k: *Śpiewny czas*. Kraków 1957. Wydawnictwo Literackie; str. 61. S t a n i s ł a w S k o n e c z n y: *Obraz świata*. Kraków 1957. Wydawnictwo Literackie; str. 70.

Po tomie Jana Bolesława Ożoga, który omawiałam niedawno, otrzymaliśmy dwa nowe tomy poetów „z wiejskiej konstelacji": Stanisława Skonecznego i Józefa Andrzeja Frasika. Poeci wiejskiego pochodzenia, względnie związani ze wsią, nie stanowią już u nas formalnie żadnej grupy, ale wnoszą do poezji naszej jakiś wspólny ton, zdawałoby się coraz bardziej zanikający, brzmiący jakby coraz słabiej. A jednak nie. Wraz z rozluźnieniem obowiązujących w okresie schematyzmu norm poetyckich poeci ci odkwitają na nowo, wydają książki świadczące nieraz o głębokich wewnętrznych przeżyciach. Mimo wszystko nie znikły jeszcze z mapy Polski ciemne plamy prowincji, a warkot traktoru i coraz liczniejsze światła żarówek nie sprawiły, aby wieś przestała być jądrem naszej rzeczywistości. Łatwo ukręcać łebki skowronkom, łatwo i tę poezję unicestwić drwiną, zagłuszyć pryncypialną krytyką lub odradzającym się fanatyzmem tzw. nowoczesności. Młodzieńcze walki o określony kształt poezji jakże łatwo przeradzają się w gwałt i przymus. Wiemy o tym nadto dobrze. Dlatego też tolerancja w zakresie sztuki wydaje się wciąż nową, trudno osiągalną w praktyce zdobyczą.

> Że jestem od sielanki, orzekli, uradzili,
> ach i oto sielanka —
> a pomóż-że, kochany Wergili,
> wychylić wino z dzbanka.
> Zaprośmy Teokryta,
> niech przy winie sielanki czyta...

W pierwszym wierszu *Śpiewnego czasu* Frasika pobrzmiewa jeszcze echo niedawnych literackich polemik, kiedy to sielanka była obelgą dla szanujących się poetów, ponieważ gdzie sielanka, tam nie ma walki klas ani żadnych konfliktów antagonistycznych czy nieantagonistycznych. Toteż nieraz sielankowością wymachiwali krytycy przed nosem poetom.

Znakomitymi patronami zasłania się Frasik, przywołując na pomoc Wergilego i Teokryta.

Pijmy za stare bogi,
za pieśni, za eklogi,
niech układa się strofa alcejska —
hej, nasze georgiki
pełne sielskiej muzyki
i mojaś ty, polna i wiejska!

Wiersz ten świadczy o tym, że Frasik ukończył gimnazjum klasyczne, nie o tym jednak, że wzoruje się na rygorach starożytnej poezji. Wydaje mi się, że ładny ten wiersz *(Wino)* jest jednak wzywaniem imienia Pana Boga nadaremno. Mało w poezji Frasika realiów życia wiejskiego, konkretności, tego mięsa poetyckiego po dziś dzień żywego w *Georgikach*. Wiele natomiast mgieł, śliczności, brzóz, wierzb, kukułeczek, wiele tych późniejszych cech neosielanki, wtórnego społecznie sentymentalizmu, nie romantycznego nawet, ale młodopolskiego. Jest to ten typ poezji, który chętnie przyrównuje się do fujarki. Rzewność i śpiewność są cechami nieodłącznymi tej poezji. Bo nie do intelektu chce ona przemawiać. Jest programowo nastrojowa, a nastrój ten stwarza przy pomocy obrazu przyrody, wspomnień przeszłości, dzieciństwa, dawno zmarłych osób.

Pole, pole — wieś miniona:
u płotu malwy, a w ogródkach
czerwone piwonie i jaskry w srebrnych
obwódkach,
i barwinku schylone czarne grona.

Niby ten sam świat, co u Ożoga. Podobny. A jednak w wierszach Ożoga świat jarmarczno-sielankowy przełamuje się w grotesce. Poeta jakimś słowem lub szczegółem rozdziera powierzchnię ładności i sielskości i dociera aż do drgającego nerwu świata. Świat Frasika tonie cały w tych wiejskich urokach. Sękate ręce matki — to wszystko, co z trudnej rzeczywistości wsi zapamiętał poeta. Jego postawą poetycką jest naiwność. Nie można mieć o to pretensji, że wystarcza poecie podziwianie urody wsi, pór roku. Można natomiast zarzucić, że w jednostronnie kontemplacyjnym nastroju wiersze stają się letnie, monotonne, śpiewankowe. Nie atakują wyobraźni, ale ją usypiają. Wyjątkiem jest wiersz *Idzie wiosna* w tym samym sielskim rodzaju, ale wnoszący świeże, niezbanalizowane obrazy. Zresztą jedynie w szerokiej frazie tego wiersza wyczuwam puls wergiliański.

Mimo że tom *Śpiewny czas* zawiera szereg ładnych i dobrych wierszy, poezja tego typu jest jednak kontynuacją młodopolskiego stylu poetyzowania i dlatego wydaje się anachronizmem w naszym czasie niepokojów i przemian. Biorąc do ręki nowy tom poety, tak ściśle jak Frasik związanego ze wsią, mamy prawo oczekiwać jakiegoś nowego obrazu rzeczywistości wsi, o której wiemy, jak jest trudna i skomplikowana. Frasik wyszedłszy ze wsi żyje ciągle wspomnieniem jej kiedyś dawno odczutego krajobrazu. Wydaje się, że nie odświeża tego wspomnienia, ale rozcieńcza je na coraz nowe wiersze, coraz nowe tomy. Nawet w rodzaju sielanki można wymagać od wiersza świeżego, autentycznego przeżycia.

Stanisław Skoneczny dawno z historii *(Pleban z Chodla)* wrócił do współczesności. W poprzednim jego tomie *Jak gałąź* zjawia się ton filozoficzny, jakieś kosmiczne widzenie świata z perspektywy planet i czasu. Klasyczny, wyrazisty wiersz Skonecznego daje sobie dobrze radę z ciężarem tych zagadnień, z ich poetyckim patosem przełamanym w konkretnej sytuacji lirycznej, jak np. w świetnym wierszu *Wielki wóz*.

Nowy zbiór *Obraz świata* pogłębia w dalszym ciągu ten sam ton filozoficzny. *Obraz świata* zasnuwa się coraz ciemniejszymi barwami. Postawa poety staje się coraz bardziej pesymistyczna. Nad światem, nawet nad światem drobnych radości i małego szczęścia, zawisa groźny szum motorów, widmo zatopionej Atlantydy. Zresztą groźba zagłady świata przenika do obrazu przyrody martwej i obojętnej wobec spraw ludzkich.

Gdzie, kiedy nie ma lęku?
Cała przyroda jest
pełna jednego dźwięku,
a dźwiękiem tym jest jęk...

. . . . . .

Bo niebo ponad nami
trwa, jak trwało wiekami,
z księżycem pośród gwiazd,
i są mu obojętne
wnętrza domów i gniazd,
nad którymi w odmętach
planetarnych grzmi czas.

Wchodząc w ten nurt poezji Skoneczny napotyka odwieczne problemy czasu, sensu istnienia, śmierci, problemy, które przez ostatnie lata wygnane były z poezji i z literatury naszej w ogóle.

Liść opadły z gałęzi tak samo ulata
w górę, jak płatek śniegu albo piasku
ziarno.
Zapatrzone w noc ciężką, od gwiazd
letnich parną,
Zwierzęta pomrukując toną w głębi
świata.

Mówiąc najogólniej, Skoneczny wyraża poetycko-filozoficzny niepokój człowieka i to nie człowieka poza historią, ale człowieka naszego atomowego wieku, nad którym wisi groźba zagłady. Poezja Skonecznego nie proponuje żadnych rozwiązań, staje bezradna wobec nakreślonego przez siebie obrazu. Postuluje raczej filozoficzny minimalizm, aprobując ciemny, koszmarny obraz nocy i przyrody, a nie buntując się przeciwko niemu.

Sen? Odgarniam z dnia ciemność,
otwierając oczy,
twardo bije powietrze o jasności próg,
domy stoją na brzegu, rzeka fale toczy,
wrona, krącząc, zakreśla w górze czarny
łuk
swego lotu, liść z drzewa pożółkły opada,
i słońce, choć jest nisko, na chwilę
przystaje.
W czasie smutku jest także zwykła ludzka
radość.
Cóż nam więcej potrzeba? Śnieg pada,
śnieg taje.

Gorycz rozczarowań i krzywd doznanych od historii jest w tych refleksjach, w nich tkwi sens ideowy tych utworów, mimo że wyrażony tak pośrednio.

Minimalizm filozoficzny otwiera poecie furtkę ocalenia w świecie drobnych przejawów życia i bezpośrednio widzianych konkretnych obrazów.

Tyle w świecie istnienia, ile widzą oczy —

W tej konstatacji zrozumiała staje się ważność dla poezji świata pospolitych, prostych spraw:

Chłopcy niosą do domów wypieczone
chleby,
Jest pogoda, do szkoły nie chce im się iść.

W innym wierszu, *Groźba*, ten szlachetny poetycki minimalizm wyraża poeta wprost:

Żebym odnalazł klucz od ech
przebrzmiałych,
byłbym nad światem jak obłok wyniosły,
a tak, cóż robić, tonę w sprawach małych,
ode mnie wyżej pokrzykują osły.

Toteż w obrazie możliwej zagłady żal poecie tego małego ludzkiego świata, który jest jedynym dla człowieka niepowtarzalnym światem:

Czy grom zahuczał przedtem, czy wstrząs
runął
tylko bezgłośnie i zniknęło wszystko,
co było miastem, zapachem piołunu,
uściskiem ramion, łzą, śmiechem
i pliszką?...

Najlepsze wiersze nowego tomu Skonecznego są w rodzaju retorycznego wiersza klasycznego prawdziwymi osiągnięciami.

Słabsze są inne wiersze, z wiejskiego „skrzydła" poety, zaprawione księżycowym sentymentalizmem, gdzie fantazja balladowa przechodzi w wiejską malowankę. W tym tonie nie udają się też prowincjonalne obrazki typu *Przedmieście*. Brak im świeżości i dowcipu. Najmłodsi poeci, np. Harasymowicz, znowu po Czechowiczu sięgają po temat prowincji i udowadniają, że jest tu jeszcze wiele do powiedzenia i do pokazania. Ale gładki, spokojny wiersz na próżno się trudzi oddać niepokój i sprzeczności konkretnego życia wsi i małego miasteczka. Dlatego też słabsza wydaje mi się ta część książki Skonecznego.

Anna Kamieńska

DEBIUT WIESŁAWA RUSTECKIEGO

Wiesław Rustecki: *Skrzydła*. Wiersze. 1949—1956. Warszawa 1957. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 80.

Debiut Wiesława Rusteckiego nie należy do debiutów prowokujących, od razu zwracających na siebie uwagę. Do poezji wszedł ciszej niż nieco młodsi od niego koledzy, manifestujący każdym wierszem swoją odmienność od pokolenia „pryszczatych". Jeśli infantylna nieco, ale pełna uroku liryka jednych oszałamia nas zaskakującą wyobraźnią, szturmującą kanony zastanej przez nich poetyki, a inni ewokują nas rozcapierzoną wizją i morałem — debiut Rusteckiego, pozornie skromny w aspiracjach, budzi ufność.

Bunt najmłodszych w poezji towarzyszył ostatnim dwóm latom politycznego i estetycznego krytycyzmu oraz październikowym porywom naszej twórczej inteligencji. Starsi poeci — uczestnicy tego ruchu — roztoczyli nad młodymi swój patronat, karmiąc ich często, jak z butelki, swoimi, z czasów własnej młodości przechowywanymi, literackimi ideami. W tym patronacie starych poetów, pełnym życzliwości i serca, było coś wzruszającego jak na obyczaje naszego życia literackiego. Młodych to jednak trochę rozpieściło i temu patronatowi poniekąd zawdzięczają oni intelektualną niezaradność, cechującą ich wrażliwe natury.

Najmłodsi skoczyli do gardła swoim „pryszczatym" poprzednikom już wtedy, gdy ci ostatni sami przystąpili do wielkiej spowiedzi, zrewidowali swoje poglądy i odcięli się od dotychczasowej poetyckiej praktyki. Zdołali już wtedy przedzierzgnąć się w ideologów i nauczycieli młodszych kolegów po piórze. W niczym to, oczywiście, nie pomniejsza poetyckich zasług ani oryginalności debiutów. Niemniej jednak trzeba najmłodszym wyperswadować pewną fikcyjność postaw, zaciemniającą im obraz własnej sytuacji i okoliczności ich literackiego startu.

Debiut Rusteckiego kształtował się nieco inaczej. Rustecki drążył poezję starszych kolegów jeszcze w okresie ich literackiego powodzenia. Wyrastając niejako w cieniu ich twórczości, liryka Rusteckiego polemizowała z nią zarazem — krytyczna i nieufna wobec buńczucznej retoryki i poetyckiego frazesu, dziennikarstwa i programowej ascezy wyobraźni.

Tytuł programowego wiersza otwierającego tomik Rusteckiego brzmi *Szeptem:*

Tobie zagram,
gdy ścichnę, gdy pochylę kark,
gdy poczuję na swoich wargach
cierpką inność twoich warg.

Świat ci podam pulsujący
w dłonie, w melodyjny szept
głos swój zmienię, zanim wyogromnię
niespokojną w chorym sercu krew.

Ale teraz
chciej wybaczyć, gdy podnoszę na nowo,
s ł o w o.

Pierwsze wiersze Rusteckiego zamieszczał w *„Odrodzeniu"* ówczesny redaktor działu poetyckiego, Roman Bratny. Wydawało się, że zachłanna wyobraźnia Bratnego zaraz połknie młodego poetę o lirycznym usposobieniu. Wpływ Bratnego odczuwa się w wielu najwcześniejszych wierszach Rusteckiego, zwłaszcza w utworach wspominających wojenne dzieciństwo. Bratnego przypominają „aniołki bez skrzydeł" i „manekiny w rajtuzach", chwyty polegające na kontrastowaniu lirycznego szeptu z wybuchami poetyckiej elokwencji, sprowadzanie obrazów do ich najmniejszej kopii, przy jednoczesnym ich hiperbolizowaniu. Echa Bratnowskiej *Pogardy* dochodzą nas jeszcze w wierszu o dziewczynie z wystawy sklepowej, a „tajniki magii soczewkowej" młodego poety wydają się wywodzić z alchemii autora *Dramatu w końskiej źrenicy.*

Zagubiony w tajnikach magii
[soczewkowej
czekam. W szybę wtopiony ukochanej
[ślad.
Inne brwi nosiła. Retuszer zasłonił
oczom strudzonym radość i smak warg.

Oświałem przez śnieg, wiatr,
[nienawiść —

Światła w sklepie wygasły. W witrynie
[wyblakłej
czekającemu rankiem nawet nie zostawił
zramolały sklepikarz Muzy z fotografii.
(Dziewczyna z wystawy sklepowej)

Dalszy rozwój poezji Rusteckiego nosi ślady szamotania się z wpływami ekspresjonizmu Bratnego. Z czasem muza młodego poety „klasycznieje". Nie bez znaczenia były razy, które spadły na jego o dziesięć lat starszego mistrza w okresie uklasyczniania naszej socrealistycznej poezji. *Elegia antyczna, Kamienne schodki, Rynek, Joanna* są to już wiersze uładzone i aż nadto eleganckie jak na młodego poetę:

Gdy się pochylasz — masz całą
[świata litość
w swoich małych czółenkach rąk
jak na fryzie helleńskie dziewczyny
ocalone przez lata mijające

Słońca blask całuje pukiel włosów
spływający do ziemi z antycznego
[dzbana
w marmur biały w zieleń liści ostu
którym rzeźbiarz cienie załamał

Dwadzieścia wieków ocaliło krajobraz
Profil dziewczyny wiecznie grecki
Z czoła Fidiasz stary dłutem zmarszczki
[zebrał
na fryzie dziewczynie oczy nie
[przekwitły
(Elegia antyczna)

Rustecki chciwie chłonął idee estetyczne dziesięciolecia, które kształtowało jego literackie zainteresowania. Nie ma jednak w *Skrzydłach* śladu wulgarnej literackiej robocizny i dziennikarskiego niechlujstwa, czego nie uniknęli starsi od niego i bardziej doświadczeni poeci. Z liryki Rusteckiego odpadają z czasem koturny, staje się czystsza i bezpośrednia. Poeta opanowuje trudną formę lirycznej miniatury, uczy się zwięzłości i plastyki. Wiersze: *Dzwony, Jesień, Okno, U okna zapłakanej* znaczą drogę uporczywej pracy młodego liryka nad sobą. Do najczystszych utworów należy także *Kołysanka na dobranoc*, cicha i serdeczna, charakterystyczna dla najnowszych wierszy młodego poety:

Nawet skrzypce ucichły, struny,
[brzękadełka
i noc — kocur wspaniały, drogę
[mleczną
pręży do księżyca złotego jak sperka,
a ty śpisz — milcząca, cicha
[i serdeczna.

Ciemne nocy warkocze — cienie wśród
[gałęzi,
wiatr omotał w jabłonie sękate i siwe.
Księżyc w oknie — jak złote serce na
[uwięzi,
kiedy czuwam przy tobie...
smutny i prawdziwy.

Słabsze są raczej te wiersze w *Skrzydłach*, które autor — z wykształcenia historyk sztuki i plastyk z zamiłowania — poświęca tematyce sztuki. Ślizgając się po gotowych żłobieniach dzieł architektury czy plastyki, wyobraźnia poety często martwieje, nie rozwija własnych skrzydeł. Szczęśliwym wyjątkiem w tym cyklu jest wiersz pt. *Henri Rousseau*, pomyślany nie jako zwykły rymowany esej, lecz jako własna liryczna wypowiedź.

Do udanych wierszy zaliczyć trzeba również cykl wierszy politycznych należący do obrachunku pokolenia na nowo wchodzącego do literatury. Najlepszy z tego cyklu jest wiersz *O świcie — piosenka.*

Skrzydła Rusteckiego każą wierzyć, że w ich autorze młoda poezja polska zyskała rzetelnego i utalentowanego liryka.

Arnold Słucki

WIELKA PRZYGODA CODZIENNOŚCI

Marian Pankowski: *Smagła swoboda*. Paryż 1955.

Marian Pankowski jest stosunkowo mało znany w kraju. Nie wiem, czy któreś z wydawnictw interesowało się jego publikowanymi na emigracji zbiorkami.

Tomik prozy poetyckiej *Smagła swoboda* wydaje się — jak na nasze podniebienie — raczej niezwykły. W pełni udaje nam się w nim rozsmakować dopiero w miarę ponawianej lektury.

Zacznijmy od słownictwa: siarniczki, percha, brzany, jelce, rosówki, zaklęsy konarów, sądownik. Jest tu wyraźne upodobanie do konkretu, przejawiające się w używaniu terminów specjalnych, określających rzecz jak najbliżej — stąd nie jakiekolwiek ryby, ale jelce i brzany, stąd nie zwykłe zapałki, ale zabarwione środowiskowo siarniczki. Przy tym wszystko to terminy rzadkie, dobierane z koneserskim smakiem — a więc szczególnie przykuwające uwagę, nie pozwalające łykać tekstu bez obrazowego realizowania opisywanych przedmiotów. Podobną dokładność, dotarcie do sprawy jak najbliżej, niepominięcie żadnej ubocznej okoliczności — stwierdzimy i w warstwie „treściowej", np.: „Zaświeć siarniczkę (a l e n i e c h d r u g i b l u z k ą o s ł o n i), a będziesz mieć płomień" albo: „Możesz i królika maluchnego na chwilę od macierzy odłączyć i do rąk dziecięciu podać — a l e t o ł a t w e, g d y p o d m i a s t e m a l b o g d z i e n a w s i m i e s z k a s z".

A teraz z innej strony:

> Kto chce wykradać owoce, musi wpierw posiąść dwie rzeczy: stronę rodzinną i dzieciństwo. Potem dopiero będzie mógł pomyśleć o prawidłach sztuki, surowych i wymagających niezliczonych studiów z dziedziny ogrodnictwa i psychologii. Pierwsi teoretycy dawali się uwieść pozorom (na przykład chrupkości papierówek) i adept zamiast formuł i porad znajdował teksty, będące raczej dokumentem ich upodobań. hedonistycznych aniżeli uczoną summą sztuki wykradania smakowitych fruktów.

Albo:

> Sama praca daje radości nieprzeliczone. Postaram się nazwać je po kolei, doszliśmy bowiem do miejsca, gdzie każde niemal słowo streszcza jakiś ważki fragment opisywanego doświadczenia. Pierwszą więc rozkoszą jest niepokój...

Oto język (potraktowany parodystycznie nieco, o czym niżej) rozprawy naukowej, operującej zdaniami rozczłonowanymi według logicznego biegu myśli („wpierw musi posiąść... Potem dopiero będzie mógł..."), język służący bezstronnej analizie i opisowi danego zjawiska („Postaram się nazwać je po kolei..."). Językiem tym opisuje się tu nocne wyprawy dzieci na jabłka do cudzych ogrodów.

I jeszcze:

> Ten ostatni ogień zwie się domowy. Aby był dobry, radzęć palić polanami bukowymi. Najtaniej kupisz, biorąc całą sagę. Tylko tego drzewa, jak je porżniesz i połupiesz, nie kładź zaraz w piec. Niech się przesuszy kędy w miejscu przestronnym, gdzie wiatr a słońce, najlepiej pod ścianą...

Jest to język staroświeckich recept i przepisów z kalendarza czy z książki kucharskiej. Język zorientowany praktycznie, przekazujący rzecz jak najdokładniej z punktu widzenia jej cech użytkowych, lakoniczny, lubiący ścisłe i rzeczowe obserwacje uogólnić zwięzłym gnomem czy przysłowiem. Uderza też gęste archaizowanie (szyk zdania, słownictwo), często towarzyszące zdaniom w typie współczesnego języka naukowego.

W sumie stylizacja o dwu tendencjach: a) obiektywizacji poprzez język pojęciowy i analityczny, b) obiektywizacji poprzez konkretny, dotykalny, o cechach epickich opis. Najczęściej dochodzi do syntezy, do specyficznego języka moralistyki, rozważań dydaktyczno-obyczajowych, w których ścisłość i plastyka widzenia łączą się z ambi-

cją uogólnienia wiedzy życiowej w pojęciowej formie maksym, przysłów etc. Temu nurtowi pisarstwa patronuje we Francji Montaigne, u nas Rej, ludzie umiejący bacznie obserwować wszelkie najdrobniejsze przejawy rzeczywistości i znajdować w nich odpowiedni sens. Przejawia się w nich renesansowa radość poznania, pragnienie wiedzy życiowej, tak żywe i u innych staropolskich pamiętnikarzy, rozmiłowanych w urokach sielskiego bytowania.

Pankowski tradycjom tego gatunku przydaje czasem majestat niemal testamentu:

> Lotów masz co niemiara. Jeden jest chyży i furkotu pełen, jak u kuropatw, gdy je z bruzdy wypłoszysz; inszy u szczygłów, wolny — to wysoki, to niski — jakbyś sznur na bieliznę na licznych tyczkach luźno zawiesił. O takim locie niderlandzki ptasznik jeden pisze: „Są ptaki, co falistą warstwę powietrza pośród innych znaleźć umieją. A to niełatwa rzecz".
>
> Ale ze wszystkich najcudniejszy, wierz mi, jest orłów a jastrzębi napowietrzny żywot. Tegom w dzieciństwie próbował, niemałego szczęścia przy tym zaznając. Popróbuj tedy i ty, najmłodszy mój czytelniku, onego niebieskiego, między ziemią a firmamentem bytowania. Bacz zaś na to, iż czas twój krótki jest, pomiędzy papierową łódką a pierwszą miłością. Potem już ziemi nie odejdziesz...

Jeśli z warstwą językową zestawimy warstwę tematyczną, okaże się duża rozbieżność. Przedmiot, którym zajmuje się poeta, należy do tzw. „błahych": dziecinne wyprawy po jabłka, rozpalanie ogniska, zrywanie słoneczników. Dysproporcje między tym, co się mówi, i sposobem, w jaki się mówi, są celowo zaakcentowane. Poeta posługuje się chwytem analogicznym do metody przedstawienia tematu w poemacie heroikomicznym. Z tym, że nie idzie oczywiście o parodiowanie jakiegoś gatunku literackiego czy stylu, ale o zaznaczenie dystansu, tłumik lirycznej wylewności w postaci autoironii czy autoparodii.

Obiektywizacja, dystans, elementy autoparodii świadczą o świadomym, ironicznym (w sensie ironii romantycznej) ustosunkowaniu się do przeżycia lirycznego. Jest to przeciwny biegun żywiołowej liryki — tu mamy „igranie" tematem i językiem — element żonglerki. Chwyty stylistyczne zostały ujawnione, pokazane. Problemem stała się sama konstrukcja językowa — problemem stał się w pewnym sensie warsztat poetycki. Stąd niezwykła na tle lirycznie tradycjonalistycznej poezji emigracyjnej nowoczesność i europejskość Pankowskiego, żyjącego nurtem współczesnej poezji Zachodu.

Umiejętne posługiwanie się rozmaitymi typami języka (proza dyskursywna, moralizatorsko-mentorska etc.) — co na gruncie liryki o tej tematyce odczuwamy jako niezwykłe — staje się tarczą, za którą autor kryje się przed pokusą liryczenia, sentymentalnego akompaniamentu, z reguły towarzyszącego wspomnieniom z „kraju lat dziecinnych". Poeta potrafi nałożyć stylizowaną maskę nieco pedantycznego gawędziarza-moralisty, przekazującego swym następcom długoletnim doświadczeniem nabytą wiedzę życiową. W efekcie otrzymujemy subtelny humor (czasem posunięty aż do kpiny), współgrający z autentycznym wzruszeniem:

> ...Był bowiem jeden, co przechytrzył i do morza wpadł. To dawno. Ale pamiętam drugiego, co z ogromnym latawcem na ściernisko wyszedł, wypłoszył go pod chmury, a sam za sznur ciągnąc, ową machinę to ku ziemi wiódł, to znów pozorną wolność jej dawał; a dręczył ją nieustannie owym sznurem konopnym. Aż go porwało i poniosło za San i za lasy siwe. B y l i p r z y t y m: k o ł o d z i e j F i l i p c z a k i j e d e n, c o w s ą d z i e p i s a ł — ale możesz mi bez ich świadectwa zawierzyć.

Idzie tu także w jakimś stopniu o stworzenie atmosfery „niezobowiązującej" autora, „ironicznej" na modłę romantyków, atmosfery, w której autor ma pełną swobodę dowolnego konstruowania „opalizującej", zbijającej z tropu dwuznacznością rzeczywistości. Ton uczuciowy, na który się nastawiamy, jest co chwila zmieniany. Oscyluje między postawą serio a subtelną kpiną.

A jednak poprzez tę migotliwą otoczkę udaje nam się dojrzeć podłoże emocjonalnego zaangażowania. Niech nas nie zwodzi akcentowana błahość motywów i dystans w ich przedstawieniu. *Smagła swoboda* jest utworem opalizującym, a więc działającym różnymi, zdawałoby się przeciwstaw-

nymi, stronami. Stylizacja językowa równolegle z funkcją obiektywizowania czy nawet dyskretnego wykpiwania podnosi przecież rangę opisywanych przedmiotów. Wyprawa po jabłka, spotkanie z Cyganami czy rozpalanie ogniska awansowały — stały się godne traktatu mędrca (choćby pisanego z przymrużeniem oka). Mimo maski dydaktyka-moralisty poeta pozwala sobie niejednokrotnie na „nieotamowany" gest liryczny:

> Ale tego nie pamiętają już dorośli. Jeno dzieci pamiętają tamte lata, bowiem postradały wówczas rodzicieli swoich. Ci, co uszli cało, powrócili na drogi, po których od stuleci toczą się ich wozy, abyśmy mogli wierzyć, że nie umarła ona smagła swoboda.
>
> I to miej na pamięci, abyś dzieciom, kiedy ich majowy czas nadejdzie, rozstajne drogi wskazał.

Jest to poemat na chwałę romantyki dzieciństwa. Jego zdolności cieszenia się rzeczami na pozór nieważnymi. Jego zdolności przekształcania świata. Codzienna rzeczywistość nabiera tajemniczych znaczeń. Najzwyklejsze czynności stają się uroczyście odprawianymi misteriami z ustalonym tradycją rytuałem, nabierają znaczenia magicznego. I oto otwiera się przed nami „istota rzeczy":

> Jedząc świeże kajzerki, smakując ciemną pieczeń wołową, przetykaną słoninką, czy też gryząc trzeszczące placki kartoflane, j e m y o g i e ń. Spożywamy znak jego mistycznego obcowania z pszenicą, ziemniakami i mięsem.

Pęka pokrywa zdrowego rozsądku dorosłych i oto niepokoi nas podskórna dziwność rzeczy:

> W ulicę, pełną kramów z dyndającymi parami juchtowych butów, wbiegł chłopiec z jarzącym się pod wiatr, coraz czerwieńszym liściem dzikiego wina. MIASTO BYŁO DREWNIANE. Ale dorośli nie lękali się jakoś pożaru. Za to my rzuciliśmy się na szaleńca i utopiwszy w potoku ów liść, zapobiegliśmy nieszczęściu.

Łączy się z tym postawa kpiny i groteski:

> Przed drugą wojną światową ośmioletni Tadeusz B. przysięgał, iż ma słońce na komodzie. Ojciec był je zamknął w chwili, gdy poranne zatrzymało się w lustrze. Zdajemy sobie sprawę, że znikome przygotowanie naukowe, jakim dysponowaliśmy wówczas, osłabia częściowo wartość przytoczonego świadectwa.

Jest to zresztą raczej margines, butada mająca na celu odcięcie się od zbanalizowanego świata dorosłych. Tylko dzieciom dane jest zrozumieć w pełni urodę świata. Krótki okres między wczesnym dzieciństwem a młodzieńczością staje się okresem szczególnie uprzywilejowanym. Oto wtedy najlepiej rozumiemy pragnienie swobody, smak nieznanego, najlepiej umiemy zauważyć i docenić egzotykę ukrytą w naszej codzienności. Jest to dość krótki okres „zdobywania świata", gdy wyszliśmy z powijaków, a jeszcze nie zawikłaliśmy się w nasze wewnętrzne, rozrośnięte już przeżycia. I niewątpliwie nasz stosunek do zewnętrzności jest bardziej „otwarty", akceptujący, aktywnie zainteresowany.

Wiedza o świecie, którą Pankowski przyznaje dzieciństwu, nie jest w żadnym razie wiedzą, jakiej dopracowali się surrealiści. Rzeczywistość nie straszy nas wizją wrogiego człowiekowi i jego racjonalnym siłom nonsensu. Drugie dno dostępne oczom dziecka jest tajemnicze, dziwne — ale nie groźnie dziwne. Mimo dreszczu czegoś nieznanego, wciąga w swe misteria — nie jest wrogim chaosem — jest jakoś bratnie — choć surowe. Wspólne z surrealistami jest chyba tylko opieranie się na danych współczesnej psychologii, przekonanie o ważności elementu irracjonalnego w naszym stosunku do świata.

Język dyskursywny, zintelektualizowany spotykaliśmy nieraz we współczesnej poezji (Auden, poezja amerykańska, u nas Miłosz). Wiersz jednak przekształcał się wtedy w rodzaj dydaktycznej rozprawy czy ironizującego eseju — język w jakiś sposób znajdował wytłumaczenie w intelektualizacji tematu. U Pankowskiego mamy coś w rodzaju zautonomizowania warstwy stylistycznej — jest ona eksperymentatorsko dokonstruowana do kontrastowo „błahego" tematu.

Charakterystyczna jest przemiana stopniowo dokonywująca się w traktowaniu warstwy językowej. Zaczyna się

od zestroju różnorodnych „opalizujących" elementów — języka naukowo-analitycznego i języka moralizatorskiego. Ku końcowi utworu ton się jednak raczej ujednolica, kpina staje się coraz dyskretniejsza, prawie zanika. Wzruszenie zaczyna dominować — zresztą wzruszenie opanowane i przy wciąż zaznaczającym się dystansie i stylizacji. Ostanie partie „wytrzymane" są na górnych piętrach — jest to głoszące chwałę „stanu dziecińskiego" przesłanie czy testament stylizowany „rycersko", siedemnastowiecznie (jak pismo Żółkiewskiego). Tok zdania staje się silnie zrytmizowany, frazy układają się w rozbudowane regularnie period — składnia jest zwarta, niemal rzymska.

Świadome organizowanie płaszczyzn utworu (język), świadome kształtowanie przeżycia (maska mędrca moralisty) powodują, że *Smagła swoboda* jest dziełem poetyckiej dyscypliny. Poemat — mimo swej polskości — jak *Pan Tadeusz* określonej pobytem na emigracji — nawiązuje do rzadko kultywowanych u nas tradycji klasycyzmu, pojętego jako antyżywiołowość, opanowywanie przeżycia, intelektualnie pogłębione konstruowanie dzieła sztuki, które, już samo w sobie, jest dla twórcy problemem.

Jan Prokop

POWIEŚĆ O GENERACJI „KOLUMBÓW"

Roman Bratny: *Kolumbowie rocznik 20.* Warszawa 1957. PIW, t. I — *Śmierć po raz pierwszy*, str. 273; t. II — *Śmierć po raz drugi*, str. 286; t. III — *Życie*, str. 248.

Książkę Romana Bratnego można odczytywać w podwójnej perspektywie. W perspektywie kronikarskiego zapisu i w perspektywie ideowego manifestu. Dlatego w dotychczasowych opiniach o tym utworze szczególną karierę zrobiły dwa terminy: reportaż i polityka. Pierwszy jako nazwa gatunku prozatorskiego, któremu w zakresie konstrukcji i stylistyki bliska jest powieść o „kolumbach", drugi jako określenie „tendencji" utworu oraz jego miejsca w aktualnym rozrachunku z okupacyjną i pookupacyjną przeszłością pokolenia akowskiego. A więc poetyka powieści i jej polityczna „wymowa". Jedynie Jan Błoński, pisząc w *„Przeglądzie Kulturalnym"* o trylogii Bratnego, usiłował sprowadzić obydwie perspektywy do wspólnego mianownika, ale przecież właśnie w jego rozważaniach dwoistość ta wystąpiła wyjątkowo jaskrawie. Innych krytyków zaintrygował nieomal wyłącznie ów polityczny „wydźwięk" powieści. Świadomie używam tego słowa, które mimo zgrzytliwego brzmienia bardzo dokładnie oznacza charakter ideowych treści utworu. Ich polityczna natura wiąże się bowiem bardziej z publicystyczną zawartością książki — dowód będzie niżej — niż z fabularnym układem losów przedstawionych postaci. Polityczność jest cechą tendencji polemicznej, jaka przyświecała twórcy *Kolumbów*, a nie cechą materiału, który miał ową tendencję uzasadniać. Chcę być dobrze rozumiany: gdy mówimy „powieść polityczna", to możemy mieć na myśli dwie zupełnie różne rzeczy. Możemy mówić o utworze (przykład: *Mateusz Bigda* Kadena lub *Mury Jerycha* Brezy), w którym racje polityczne są przyczyną — w sensie sprawczym — ludzkiego postępowania, warunkują psychologię bohatera, rodzą namiętności, jednym słowem — wyznaczają wewnętrzny porządek fabuły a także określają działanie i przeżycia postaci. Racje te są więc przekładalne na język konstrukcji powieściowej.

Ale możemy mieć także na myśli utwór „wypełniony" treściami politycznymi, to znaczy taki, który w zamierzeniu autora ma być manifestacją jego poglądów na pewne zjawiska określane tym mianem lub za taką manifestację może być uznany, ponieważ dotyczy spraw ocenianych w powszechnej opinii jako polityczne. Do

powieści Bratnego nie przylega pierwsza interpretacja — znów odwołajmy się do argumentów umieszczonych niżej — natomiast pasuje do niej druga. I dlatego możliwa jest sytuacja, w której ocenia się tę powieść na prawach wywodu publicystycznego, stosując przy tym kryteria „słuszności" i „niesłuszności" (K. Koźniewski: *Kolumb nie dopłynął*, „*Polityka*" 1957, nr 19). Ale choć teoretycznie jest tu możliwe takie wydzielanie „problematyki" z otocza składników beletrystycznych, to jednak zabieg ten nie wydaje mi się celowy. Nie wyjaśnia on bowiem w najmniejszym stopniu kwestii zasadniczej: czym w zamierzeniu autora miała być, a czym jest faktycznie — jako powieść — trylogia o „kolumbach". Jako powieść, ponieważ kategoria manifestu politycznego zejść musi z konieczności na plan dalszy.

Utwór Bratnego, oglądany wyłącznie od strony budowy fabularnej, łudzi pozorami epickości. Reprezentuje on gatunek, który próbowałbym nazwać p o w i e ś c i ą p o k o l e n i a. Gatunek ów należał do bardziej charakterystycznych dla dziewiętnastowiecznego realizmu (szczególnie klarowny przykład to *Zygmunt Ławicz* Orzeszkowej). Przedmiotem takiego ujęcia powieściowego jest jeden proces społeczno-ideowy, awansu lub degradacji pokolenia, ukazany w wielu odbitkach. Stąd wielowątkowość fabuły i brak bohatera głównego; uwaga pisarza towarzyszy kilku równoległym przebiegom zdarzeń związanych z losami kilku bohaterów. W dziejach każdego z nich ukazane są swoiste — bo uwarunkowane właściwościami kręgu społecznego i indywidualnymi cechami psychologicznymi — konsekwencje zasadniczego procesu. A zatem różnorodność skutków (losy bohaterów) przy tożsamości przyczyn (decydujący o postawie bohaterów jednolity szereg zjawisk historycznych). Dzięki takiej konstrukcji powstaje epicki obraz dziejów generacji. Powstaje jako suma indywidualnych „zetknięć" bohaterów z nadrzędnym układem przyczyn historyczno-ideowych.

Zamierzenia Bratnego szły wyraźnie w kierunku tak rozumianej kompozycji epickiej. Potwierdza to zresztą wyznanie samego pisarza, zawarte w wywiadzie dla „*Życia Warszawy*": „Oczywiście nie mógł dla mnie istnieć problem »bohater czy bohaterowie«. Musieli być »kolumbowie« w liczbie mnogiej. Suma doświadczeń pokolenia składała się dopiero na prawdę historii. Oczywiście tej »sumy« nie wyczerpie ani trzech, ani trzynastu bohaterów, ale stając nad oceanem, jakim wydawał mi się podejmowany temat, musiałem cisnąć w niego parę różnych »sond« ludzkich losów".

W planie fabularnym powieści Bratnego zostało zebrane nieomal wszystko, co może służyć epickiemu przedstawieniu. Okupacyjne i powojenne dzieje grupy podchorążych z „Kedywu", uformowane w powikłanym układzie wzajem zazębiających się wątków, rozgrywają się na tle zarysowanym bardzo wyraziście, bogatym w realia historyczne i obyczajowe czasu wojennego. Autor stara się w sposób dokładny odtworzyć swoistą atmosferę tych lat, wprowadza na karty powieści różnorodne środowiska, buduje obraz wieloprzekrojowy, wspiera wątki centralne licznymi sytuacjami epizodycznymi. W tomie pierwszym próbuje ukazać na marginesie kolei swych bohaterów wielorakie kręgi ideowe inteligencji i związane z nimi orientacje polityczne. Dotyczy to zwłaszcza losów Jerzego, który styka się z ówczesnymi środowiskami literackimi, wprowadzony do nich przez poetę Żaboklickiego. W ogóle każda z postaci dalszoplanowych lub epizodycznych ma w powieści Bratnego „obowiązek" reprezentowania określonej sfery społecznej z lat okupacyjnych. Dzięki temu tło zdarzeń fabularnych osiąga wymiary panoramiczne, a bohaterowie główni zostają wprowadzeni w rozliczne związki socjalne i ideowe. I jeszcze jeden istotny moment. Oto Bratny tak konstruuje przebieg wypadków powieściowych, aby jego bohaterowie mogli uczestniczyć w najbardziej węzłowych zdarzeniach walki dywersyjnej na terenie stolicy. Szczególnie w tomie drugim, dotyczącym okresu powstania warszawskiego, rozmieszcza ich bardzo przemyślnie w różnych dzielnicach miasta, stawiając w okolicznościach, które historyk tych dni musi uznać za decydujące dla przebiegu walk. Wystarczy porównać tekst powieściowy z wielokrotnie publikowanymi kronikami Władysława Bartoszewskiego, aby dojść do przekonania,

że autor *Kolumbów* każe „obsługiwać" swym bohaterom sytuacje przełomowe. Wycofywanie się oddziałów powstańczych z Woli na Stare Miasto, walki na Starówce, atak w kierunku Żoliborza celem nawiązania kontaktu z oddziałami spoza Warszawy, próba przebicia się przez Ogród Saski do Śródmieścia, zdobycie „Pasty" na Zielnej, bój o przyczółek czerniakowski — oto bynajmniej nie wszystkie dramatyczne epizody — o dużej doniosłości strategicznej — insurekcji warszawskiej, w których uczestniczą „kolumbowie". Uczestniczą i, podobnie jak bohaterowie Dumasa czy Sienkiewicza, wychodzą cało z każdej opresji. (To porównanie ciśnie się wprost pod pióro.) Dodajmy do tego jeszcze sytuacje powstaniowe (np. zdarzenia na Mokotowie), w których bohaterowie bezpośrednio nie biorą udziału, ale które autor wprowadził na karty utworu, a otrzymamy dokładną mapę walczącej Warszawy z dni sierpniowych i wrześniowych 44 roku. Znów niewątpliwy składnik epicki.

Perspektywy powieści ulegną znacznemu rozszerzeniu w tomie ostatnim. Koleje życiowe bohaterów tytułowych, biegnące dotąd w bezpośredniej — przynajmniej w sensie geograficznym — styczności, zaczynają przebiegać po torach różnokierunkowych, choć w zamierzeniu pisarza nadal równoległych. Pamiętajmy bowiem: założenia powieści pokoleniowej wymagają, aby wielorakie doświadczenia postaci dawały się zredukować do zasadniczego schematu odpowiadającego dziejom całej generacji. „Kolumbowie" z lat powojennych reprezentują swymi życiorysami najbardziej charakterystyczne warianty losu akowców. Sam Kolumb po wyzwoleniu obozu jenieckiego nie powraca do kraju, pozostaje na obczyźnie, a jego dalsze sensacyjne przygody jako międzynarodowego aferzysty otrzymują w intencjach autora rangę „typowości". Jerzy wraz z Olem należą do tych przedstawicieli pokolenia, którzy powróciwszy do Polski „włączyli się w nurt". W centrum zainteresowania pisarza stoją tu konflikty ideowe powstałe w procesie owego „włączania się". Inna jest droga Zygmunta. Ten należy do „odepchniętych" od razu. Oficer Wojska Polskiego, wsławiony zwalczaniem band leśnych w miesiącach tuż-powojennych, zostaje sam zmuszony przez dramatyczny splot okoliczności do powtórnego zejścia w podziemie. Jego życie w Polsce Ludowej bardzo prędko stało się przedłużeniem okupacyjnej konspiracji.

Trzy szlaki pokolenia wytyczone przez Bratnego należą z pewnością w ogólnych zarysach do najbardziej charakterystycznych. Dlatego mówię „w ogólnych zarysach", ponieważ ich konkretne przebiegi fabularne, dotyczy to szczególnie losów Kolumba, są często bardziej niezwykłe niż charakterystyczne. Do tych trzech zasadniczych możliwości wprowadza pisarz liczne odcienie indywidualizujące (np. historia Malutkiego, który doszedł do podziemia gospodarczego, lub Ola, który na końcowych stronach utworu zgłasza chęć wstąpienia do partii), co jednak nie narusza w niczym ogólnych prawidłowości schematu. Wniosek z dotychczasowego opisu jest jasny: powieść Bratnego jest wyraźnie na miarę epiki. Czas wytłumaczyć się z powiedzenia, że ludzi ona pozorami epickości.

W ujęciu epickim porządek konstrukcyjny jest wykładnikiem porządku wyższego rzędu — określonej koncepcji losów bohatera, tłumaczącej jego wielorakie związki z procesem historycznym. D e t e r m i n i z m fabuły powieściowej jest pochodną tej koncepcji. Ona wyznacza relacje między zdarzeniami i ustala ich wzajemny układ przyczynowo-skutkowy. Wyznacza nade wszystko to, co tradycyjna teoria powieści (np. Dibeliusa) określała jako stosunek charakteru do akcji. Różne mogą być konstrukcyjne typy tych ustosunkowań, ale każdy z nich jest w indywidualnym utworze zawisły od przyjętego przez pisarza porządku — etycznego, filozoficznego, historiozoficznego czy politycznego. Epik stara się wyjaśnić los bohatera przez odniesienie go do jakiegoś jednolitego układu, w którym ten los jawi się jako s k u t e k określonych przyczyn historyczno-ideowych. Bratny usiłuje wznieść konstrukcję epicką niejako automatycznie. Bo do czego sprowadza się w istocie schemat jego powieści pokoleniowej? W jego ramach pragnie pisarz nakreślić tragiczne dzieje generacji „kolumbów" rocznika 20, pokolenia „skrzywdzonego" okrutnie przez historię ostatnich lat kilkunastu. Ale nawet tak formułując

rzecz, wprowadzam do utworu Bratnego sensy faktycznie tam nie zawarte. W powieści tej nie ma żadnej racji warunkującej losy bohaterów. Nie ma więc epickiej formuły wyjaśniającej sens tych losów. Jest — jak słusznie zauważono — wyłącznie biografia. A raczej kilka biografii, które jako świadectwo tego, co „naprawdę było", mają — na mocy jedynie swej prawdziwości — odsłonić zasadnicze, a nieznane przyczyny dziejów całego pokolenia, ujawnić ich sens. Jest to złudzenie. Same świadectwa „prawdy" nie stworzą nigdy porządku epickiego. Bowiem wewnętrzny determinizm fikcji powieściowej jest rezultatem jakiejś przyjętej przez twórcę zasady wyjaśniającej. Gdy tej brak, determinizm ów nie powstanie w sposób sztuczny, nawet wtedy, gdy — jak w utworze Bratnego — powieść w zakresie konstrukcji posiada wygląd epicki. Ramy kompozycyjne trylogii o „kolumbach", przystosowane w gatunku nazwanym powieścią pokolenia do ujęcia epickiego, wypełnione zostały materią niepicką. Wszystkie składniki tej kompozycji, opisane wyżej, znajdują się — rzec by można — w stanie gotowości bojowej, jednakże brak jest owego nadrzędnego ogniwa, które umożliwiłoby im zorganizowane funkcjonowanie. Stoją przeto „z bronią u nogi". Stwarzają pozory.

Należy jednak zbadać bliżej naturę tej materii, najistotniejszej dla utworu Bratnego, która kryje się pod warstwicą pozorów. Nie jest ona całkowicie jednorodna. Można ją określić raczej negatywnie: niepicka. Czy reportażowa, jak chce Błoński? Niewątpliwie w całych połaciach książki dominuje stylistyka kronikarskiego zapisu. Szczególnie w tomie środkowym, dotyczącym czasów powstania warszawskiego, wysuwa się ona na plan pierwszy. Ale z drugiej strony część pierwsza a przede wszystkim trzecia posiadają fabułę odbiegającą od ujęć reportażowych, miejscami wręcz zbliżoną (dzieje Kolumba w tomie trzecim) do powieści sensacyjnej.

Popełniają błąd — moim zdaniem — ci, którzy nazywają utwór Bratnego reportażem, kwitując wyłącznie tym terminem jego przynależność gatunkową. Z dwóch powodów: dlatego, że nie biorą pod uwagę owej „warstwicy intencjonalnej", epiki, która, choć pozorna jako główny czynnik wyznaczający strukturę powieści, ma przecież poważny udział w jej kompozycji, a potwierdza, ponieważ z pola ich widzenia wypadły zupełnie u n i e z w y k l e n i a b e l e t r y s t y c z n e, które są wyraźnie elementem obcym w stosunku do poetyki reportażu.

Powieść Bratnego daje się określić jako reportaż wtedy wyłącznie, gdy przyłożyć do niej perspektywy epiki, gdy szuka się w niej jakiejś — nieobecnej faktycznie — zasady porządkującej. Prawem kontrastu narzuca się wówczas jej przynależność do tego „granicznego" gatunku literackiego. Zamiast fikcji podporządkowanej prawdopodobieństwu mamy „autentyczne" biografie akowców, zamiast determinizmu właściwego epice — indeterminizm reportażu, odpowiednik przypadkowości z natury swej „nieskomponowanego" przebiegu zdarzeń. A więc temat zbudowany przez samą rzeczywistość, surowy, „nieodkształcony" przez technikę fabularną. Dodajmy: zbudowany przez rzeczywistość ideowo i emocjonalnie atrakcyjną dla współczesnego czytelnika, co jest niewątpliwie jednym z powodów zadziwiającej poczytności *Kolumbów*.

Ale, jak powiadam, reportaż ukazuje się tu wyłącznie po przystawieniu filozoficznych perspektyw epiki, jako ich zaprzeczenie. W planie konstrukcji rzecz wygląda odmiennie. Albowiem cały arsenał środków powieściowych, przy pomocy których Bratny zamierzał — niejako automatycznie — stworzyć obraz historii pokolenia, wnosi do tego „reportażu", czy też — inaczej nazywając — kronikarskiego zapisu, czynniki beletryzujące. Ponieważ nie odgrywa on swej roli pierwszoplanowej — z powodów wyłuszczonych poprzednio — to przynajmniej działa poprzez swą funkcję wtórną — beletrystyczną — stwarzając wewnętrzny ład fabuły. A zatem reportaż „uniezwyklony" beletrystycznie. Trudno inaczej określić poetykę powieści Bratnego, choć nazwa ta nasuwać może pewne wątpliwości. Chodzi w niej o zaakcentowanie, że mamy do czynienia ze stopem dwóch składników: „wizji artystycznej podporządkowanej pod sprawdzian autentyczności" * oraz pewnych schematów

* Tak określa reportaż K. Troczyński w studium *Estetyka literackiego reportażu (Od formizmu do moralizmu.* Poznań 1935, s. 36).

fabularnych właściwych prozie beletrystycznej. Chodzi ponadto, aby ów stop traktować na prawach związku organicznego i aby — co z tego wynika — mieć świadomość, iż utwór będący takim stopem jest czymś odmiennym od reportażu *sensu stricto*. Chociaż nie w całej trylogii materia ta jest jednolita, to jednak generalnie trzeba przyznać, że technika beletrystyczna Bratnego odznacza się dużą starannością. W pogmatwanym, wielowątkowym układzie zdarzeń, wśród licznych sytuacji epizodycznych wyraźnie dostrzegalny jest wiążący rdzeń akcji. Losy bohaterów doprowadzone są wszystkie do jakichś zasadniczych rozwiązań, wszystko jest skończone, zamknięte, wyjaśnione, żadna z postaci się nie „gubi", wszędzie postawiono kropkę nad i. Jest to bardzo sympatyczne w czytaniu, sprawia „przyjemność" analogiczną do tej, jaka towarzyszy lekturze romansu sensacyjnego. Nie ma żadnej „reszty nie wypowiedzianej", która mogłaby zakłócać zadowolenie płynące z odczucia, że wszystko jest jasne i zrozumiałe.

Wspomniana wyżej niejednolitość materii beletrystycznej bierze się stąd, że w tomie pierwszym, a szczególnie w drugim, udział konkretnych wydarzeń autentycznych (działania „Kedywu" w okupowanej Warszawie oraz — głównie — powstanie) jest daleko większy niż w części trzeciej, gdzie fabuła nie tyle odpowiada takim wydarzeniom, ile jest do nich aluzją. Wywiera to oczywisty wpływ na przebieg akcji, która w pierwszym wypadku jest bardziej uzależniona od przypadkowości rzeczywistych sytuacji niż w drugim, kiedy uzyskuje względnie autonomiczną logikę.

„Czysty" reportaż i „czysta" (tzn. odległa od faktycznej genezy) beletrystyka — to dwa bieguny, między którymi mieści się proza Bratnego. Jej najmocniejszym punktem jest akcja, najsłabszym — psychologia bohaterów.

Tę ostatnią rozumiem bardzo szeroko: zarówno jako sferę przeżyć wewnętrznych postaci, jak też sferę indywidualnych decyzji ideowych, które mają być reprezentatywne dla postawy całego pokolenia. W obydwu sferach (świadomie przeze mnie oddzielonych) identyczna jest substancja psychologiczna. Bohaterowie Bratnego przeżywają wyłącznie w kategoriach elementarnych, a ich decyzje ideowe wynikają zawsze z podłoża takich przeżyć. Przyjaźń, odwaga, strach, nienawiść do wroga — oto krąg uczuć, a raczej emocji, w którym dałoby się zawrzeć życie „wewnętrzne" tych ludzi. Jest to ten pokład psychiczny postaci powieściowych, który realizuje się w działaniu, w akcji, a nie w analizie psychologicznej. To, czy ktoś jest odważny, okazuje się w walce, przyjaźń powstaje i utrwala się w sytuacjach zmuszających do współdziałania, męskie braterstwo rodzi się we wspólnych akcjach dywersyjnych. Nie ma tu miejsca na dramaty i wewnętrzne konflikty. Układ sytuacji narzuca po prostu konieczność wyboru, określa postawę i formuje uczucia. Gdy jednak Bratny każe przeżywać swoim bohaterom rozterki ideowe, musi wyjść poza fabułę i poza motywację psychologiczną; wprowadza komentarz interpretacyjny. I kiedy np. chce ukazać narastające rozczarowanie „dołów" akowskich do politycznych i militarnych przywódców powstania, wówczas wyjaśnia to w trybie publicystycznym. Podobnie „przełom" Jerzego w obozie jenieckim, „przełom", który wyznaczy nieuchronnie pookupacyjne losy tej postaci, przedstawiony jest za pośrednictwem przytoczeń z brulionu, w którym powstawał zarys jego przyszłej książki. A zatem znów w bezpośrednim wtręcie publicystycznym, poza wszelkimi uzasadnieniami „anegdoty" powieściowej. Tak samo zresztą — rzecz charakterystyczna — wprowadzone są na karty utworu koncepcje polityczne Jerzego z okresu, gdy redagował on *„Głos Pokolenia"*, organ mający zbliżyć generację „oszukanych" do władzy ludowej. Zostają po prostu przytoczone artykuły programowe i listy do redakcji. Konflikty ideowe i wywołane nimi dramaty wewnętrzne rozgrywają się w planie komentarza, a nie fabuły i psychologii. Bohaterowie Bratnego nie mogą ich udźwignąć, nie potrafią przeżyć wątpliwości intelektualnych. Dlatego Jerzy, wokół którego zagęszcza się problematyka polityczna książki, jest postacią najmniej przekonywającą i najbardziej papierową.

(Być może — pozwólmy sobie na uwagę natury ogólniejszej — Bratny tworząc sylwetki „kolumbów", nieświadomie i niezależnie od swoich zamiarów, dotknął jednej z istotniejszych

przyczyn tragicznych dziejów pokolenia, które, ukształtowane w specjalnych warunkach historycznych, w całym swoim dotychczasowym istnieniu z emocji czyniło podstawę własnej ideologii. Nie rozwijajmy tego zdania, nęci ono zbyt łatwymi perspektywami dalszych uogólnień.)

Przeciwieństwem Jerzego wydaje mi się Zygmunt. To postać, której dramat rozgrywa się wyłącznie poprzez sytuacje. U źródeł tego dramatu nie tkwi konflikt ideowy, lecz okoliczności zewnętrzne. Substancja psychologiczna pozostaje zatem jednolita, wymierna w kategoriach elementarnych, nie „wzbogacona" przez oderwany komentarz interpretacyjny. Zygmunt dlatego wybrał powtórną konspirację w powojennej Polsce, ponieważ taki wybór został narzucony przez same warunki, w jakich mu przyszło działać. Jego decyzja nie wynika z jakichś racji politycznych — jest reakcją na grożące nieuchronnie niebezpieczeństwo. Dla niego nie może ulegać wątpliwości, że polityczna postawa Jerzego oznacza zdradę przeszłości, że jest zerwaniem więzów solidarności, zrodzonej w walce. Tacy jak on wydali na Jerzego wyrok śmierci i tacy go wykonali, nie mając przy tym wątpliwości, że czynią słusznie. Zygmunt jest postacią najmocniej osadzoną w zbudowanym przez Bratnego modelu psychologicznym pokolenia. Dlatego najmocniej, ponieważ losy jego dają się całkowicie wytłumaczyć przez odniesienie do tego modelu. Pisarz nie stawia go w okolicznościach, w których musiałby uzasadniać jego decyzje dodatkowymi argumentami ideowymi, wprowadzonymi z zewnątrz. Dzięki temu postać ta zarysowana jest najbardziej konsekwentnie.

Powieść Bratnego, oglądana od strony, którą ostatnio ujawniliśmy, odsłania swoje głębokie pęknięcia. Właśnie tu, w planie ideowych i psychologicznych uwarunkowań historii bohaterów, ukazuje się jej zasadnicza słabość, jej epicka „niemożność". Poetyka *Kolumbów* jest wewnętrznie złożona. Składa się na nią warstwa zamierzona — powieść pokolenia, której ślady widać w ogólnym zakroju kompozycyjnym, oraz warstwa dokonań — zbeletryzowany reportaż z wyraźną perspektywą liryczną. Obrazowo można by powiedzieć, iż w obszerną szczelinę pomiędzy epickim zamierzeniem a rzeczywistym kształtem utworu weszła polityczna zawartość, której problematyka wzbudza raczej emocje niż refleksje. Taki jest właściwie ostateczny wniosek z opisu powieści. Dodam jeszcze dla jasności: uważam ją za dzieło nieudane. Bynajmniej nie dlatego, że nie zaspokoiło jakichś oczekiwań, które mogłyby mi się wydawać uzasadnione, ale dlatego, że jest wewnętrznie zwichnięte, że czyni tylko pozory pełnokrwistej powieści. Szantaż w rodzaju: „krytycy gadają głupstwa, a nam, czytelnikom, książka się podoba, bo i ciekawa, i taka polityczna, cały jej nakład został rozchwytany w okamgnieniu", nie może oczywiście wchodzić w rachubę. Zresztą wcale nie powiedziałem, że powieść Bratnego nie może się podobać. Twierdzę tylko, że jest powieścią nieudaną.

Janusz Sławiński

NOWA FANTASTYKA

Kazimierz Truchanowski: *Zatrute studnie (Ulica Wszystkich Świętych, Apteka pod słońcem, Zmowa Demiurgów);* tom uzupełniony szkicem J. Czechowicza *Truchanowski i towarzysze.* Warszawa 1957. „Pax"; str. 497.

W prozie dwudziestolecia obok poetyki wyrosłej z tradycyjnego realizmu wieku ubiegłego oraz konwencji beletrystyki psychologistycznej — powieści „deformujące" (tak je bowiem z braku lepszego terminu ogólnego będziemy określać w recenzji) były najbardziej interesujące artystycznie. Proza „deformująca" nie stanowiła zjawiska jednorodnego. Na jednym jej skrzydle znajdował się Witkiewicz z dwiema swymi

powieściami — na drugim opowiadania Brunona Schulza. Witkacy nie budował nowej formy powieściowej — dokonał jakby scalenia różnych jej typów (od powiastki filozoficznej po romans miłosno-sensacyjny), zmienił tylko wyznaczniki i cele: powieść nie miała odtwarzać, pokazywać rzeczywistości — stanowiła środek jej interpretacji. Walor interpretacyjności posiadało „przeniesienie" świata przedstawionego — jego poszczególne elementy podlegały ujęciom realistycznym — w krainę umownej fantastyki, która niejako pełniła rolę krzywego zwierciadła, służyła negacji — w ostatniej instancji miała więc charakter ideologiczny. U Witkacego świat nie traci swej empirycznej sprawdzalności (to przede wszystkim różni jego beletrystykę od dramaturgii), zarówno w zakresie znajdujących się w nim „rzeczy" (postaci i przedmiotów), jak i sytuacji, które się między nimi kształtują. W prozie typu Schulza i Truchanowskiego dzieje się inaczej: jest ona bowiem kreacyjna, konstruktywistyczna. Świat przedstawiony zyskuje jakby nowy wymiar — przede wszystkim w zakresie stosunków, jakie między rzeczami zachodzą. Fantastyka nie polega już na „przenoszeniu" świata powieści realistycznej w krainę fantazji: tutaj sam świat jest ze swej natury fantastyczny. Jest budowany na nowych zasadach — rządzą nim swoiste prawidłowości. Stąd dwoistość prozy Witkiewicza ustąpiła miejsca jednolitości, jaka krystalizuje się w *Sanatorium pod klepsydrą* czy w trylogii Truchanowskiego. Jest to jednolitość zasad twórczych; ona warunkuje konsekwencję, z jaką opracowywany jest materiał, materiał — pozornie niejednorodny. Światem zarówno Schulza jak i Truchanowskiego jest „codzienność niecodzienna" (by użyć trafnego sformułowania Czechowicza). O jego „niecodzienności" decyduje to, że stanowi rezultat splecenia świata zewnętrznego ze światem duchowym jednostki. Powstała więc w prozie tej jakby nowa psychiczno-materialna rzeczywistość. Obu składającym się na nią elementom przyznawane jest istnienie na tych samych prawach. Witkiewicz w swym kapitalnym eseju, *Twórczość literacka Brunona Schulza* („*Pion*" 1935, Nr 34/35), zwrócił uwagę na to, że świat autora *Sklepów cynamonowych* warunkowany jest przez filozofię monistyczną: „Schulz kocha materię jako najwyższą substancję dla niego, ale nie w znaczeniu fizykalnym (...); nie ma dla niego rozdziału między materią a duchem; stanowią one dlań jedność (...)". Konstatacja ta w pełni odnosi się również do twórczości Kazimierza Truchanowskiego, pisarza reprezentującego tę samą, co Bruno Schulz, szkołę prozatorów.

„Substancja dla niego..." — to właśnie jest podstawowy wyznacznik konstrukcji w całych *Zatrutych studniach:* nic bowiem w powieści nie istnieje poza świadomością bohatera-narratora, Adama, niczego w powieści nie ma, co by znajdowało się poza zasięgiem jego widzenia. Proza ta jest w swej istocie subiektywna — inaczej być nie mogło: jej materię stanowi przecież rzeczywistość psychiczno-materialna. Ten nadrzędny subiektywizm realizuje się jednak w formie zobiektywizowanej relacji. Czeski teoretyk literatury, Jan Mukarovsky, zwrócił kiedyś uwagę na charakterystyczną sprzeczność, właściwą wszelkim prądom literackim, tworzącym „zdeformowaną" wizję świata. Źródło każdej „deformacji" jest subiektywne: jednakże dokonujący jej twórca (romantyk, ekspresjonista, surrealista itp.) dąży do zobiektywizowania swych „zniekształceń", nadania im konkretności, wyrażenia poprzez system dostępnych wszystkim rzeczy. Czyli: układ konkretów jest nosicielem i wyrazem subiektywizmu, stanowi jego funkcję. Przyjrzyjmy się więc, jak u Truchanowskiego kształtuje się proces obiektywizowania „deformacji", z jakich tradycji literackich pisarz korzysta.

Proza *Zatrutych studni* (tak jak twórczość Gombrowicza i Schulza) jest zjawiskiem synkretycznym. Mimo swej zadziwiającej jednolitości i konsekwencji, czerpała doświadczenia z różnych poetyk. Na pewno na jej kształtowanie wpłynął ekspresjonizm * oraz przede wszystkim — Kafka. Te związki i zależności wydają się oczywiste — przejdźmy przeto do powiązań z poetykami wcześniejszymi i na pozór całko-

* Ekspresjonizm nie tylko obcy, ale także i polski, który u nas w dużym stopniu był szkołą swojską. Twórczość Micińskiego, w pełni skrystalizowana już w pierwszych latach wieku, która doskonalej realizowała zasady tej poetyki niż pisarstwo późniejszych programowych ekspresjonistów z grupy „Zdroju", jest tutaj argumentem najbardziej ważkim.

wicie sprzecznymi z istotą prozy „deformującej" (zbieżności te warunkowały chyba i analogiczne poczynania pisarskie w literaturach obcych). Chodzi mi tu przede wszystkim o tradycje naturalizmu, które w stopniu istotnym określiły kształt warstwy obiektywizującej powieści. Pozornie poetyka spod znaku Zoli oraz licznych jego kontynuatorów i epigonów, z jej kultem dla empiryzmu i powszedności, musi stać na drugim biegunie w stosunku do prozy, dla której te wartości nie istnieją jako sprawy zasadnicze. Przeciwieństwo to jest rzeczywiste tylko w zakresie samych zasad konstruowania utworu i, że tak powiem, nastawienia poznawczego. W zakresie zaś kształtowania poszczególnych elementów przedstawianego świata — mimo tej sprzeczności wagi zasadniczej — związki są jak najbardziej autentyczne. Powstaje problem: dlaczego? W prozie naturalistycznej świat jest sumą — niejako tylko ilościową — poszczególnych drobnych składników, zarysowanych zazwyczaj dokładnie i szeroko; precyzja w przedstawianiu tych konkretów jest najwyższą formą obiektywizacji. W beletrystyce „deformującej" tenże konkret jest również ośrodkiem zainteresowania — z jednym jednak uzupełnieniem: tak jak go aktualnie postrzega poznający podmiot, narrator. Ta zbieżność zadecydowała o tym, że naturalistyczna technika pisarska mogła stać się bezcennym doświadczeniem dla pisarzy reprezentujących nową szkołę. Ze względu na tę „miłość do materii" pewien typ opisu stawał się niejako z natury rzeczy bardzo istotnym środkiem stylistycznym. Zwłaszcza ta jego postać, która stanowiła wynik przekształceń całej mechaniki opisowej w prozie naturalistycznej, była szczególnie przeznaczona na idealny środek literackiego konstruowania rzeczywistości psychiczno-materialnej. W stosunku do XIX-wiecznej powieści realistycznej były to przekształcenia nie samej jego istoty, ale funkcji, jaką w dziele pełnił. U Balzaka czy Orzeszkowej (celowo wymieniam tych klasycznych realistów, którzy posługiwali się tą konstrukcją językową wyjątkowo często i obficie) opis — zazwyczaj bardzo szczegółowy — budowany był ze względu na całokształt kompozycyjny utworu. Opisywany przedmiot czy kompleks przedmiotów nie był nigdy wyodrębniony, nie traktowano go jako zjawiska odosobnionego: stanowił czynnik kompozycji spoistej — służył np. zarysowaniu tzw. „tła", na którym rozwija się akcja. W poetyce naturalistycznej dzieje się inaczej: opisywany przedmiot nie ma tego odniesienia do kompozycji jako wartości nadrzędnej. Stanowi cząstkę w dużym stopniu w sobie zamkniętą. Toteż stosunek opisu do fabuły kształtuje się w powieści naturalistycznej swoiście: nie tworzy on już dla niej ogólnych ram, ale — dokładnie zarysowując poszczególne elementy przedstawienia — niejako w nią przenika, staje się jej składnikiem. Stąd — jako konieczne następstwo — przemiany samej fabuły, które prowadzą do jej ustatycznienia. W powieści realistycznej opis ze względu na swą funkcję ma specyficzne znamię ogólności; w prozie naturalistycznej mu go brak. W tej przeto poetyce ma większe możliwości odtworzenia przedmiotów czy zjawisk „jako takich", bez względu na konsekwencje, jakie wypływałyby dla spraw innego rzędu. Zwróćmy uwagę od razu na tę stronę problemu, która dla charakterystyki prozy Truchanowskiego będzie bardzo istotna. Dokładny opis rzeczy przede wszystkim dla niej samej zawiera w sobie potencjalnie środki udziwnienia, nosi w sobie groteskę. Możliwości w tym zakresie potęgują się proporcjonalnie do wzrostu dokładności. Bynajmniej nie jest to paradoks, ale konsekwencja tego, że pełna adekwatność opisu i przedmiotu odtwarzanego nigdy nie jest ziszczalna. Im opis dokładniejszy i bardziej skierowany ku poszczególnym elementom rzeczy, tym więcej gubi między nimi związki i zależności. Każda z jej cząstek niejako autonomizuje się, staje się jakby czymś samym w sobie — a więc przez to z kolei skłania się ku „dziwności". (Charakterystyczne pod tym względem wydaje się uczucie laika, biorącego do ręki pracę z zakresu techniki czy podręcznik wojskowy ze szczegółowym opisem karabinu — przypadkowy czytelnik gubi związki pomiędzy członami mechanizmu, jego uwadze narzucają się tylko poszczególne drobiny, które dokładny opis podnosi do rozmiaru kolosów — stają się one dziwne czy nawet wręcz upiorne.) Do podobnych rezultatów prowadzić może krańcowo dokładny opis w prozie naturalistycznej. Gubi związki pomiędzy opisywanymi przedmiotami poprzez atomiza-

cję poszczególnych ich elementów. W powieści Truchanowskiego jeszcze jeden czynnik, potęgujący możliwości udziwnienia, wchodzi w grę — opis dokonywany jest przecież z punktu widzenia patrzącego narratora. Nie jest więc istotne odtworzenie przedmiotu w tej postaci, w jakiej on istnieje „naprawdę", chodzi o zobiektywizowanie wizji przedmiotu, jaka się wytworzyła w świadomości poznającego. Obiektywizujący charakter precyzyjnego opisu ujawnia się nie w odniesieniu do rzeczywistości, znajdującej się poza jednostką (w tym ujęciu byłby on czystą fikcją); jego istota sprowadza się do „przekładania" ulotnej, jednostkowej wizji na język konkretów, dostępnych wszystkim — innymi słowy: czynienia jej wartością, która może być przyswojona przez ogół. Dlatego — w prozie Truchanowskiego szczególnie — obiektywizacja i udziwnienie opisu nie tworzą sprzeczności, nawet więcej: wzajem się dopełniają, jako sprawnie funkcjonujący związek są artystycznie bardzo ciekawe.

Opisy w prozie naturalistycznej, konstruowane nie bezpośrednio ze względu na całość utworu, przenikały do fabuły — a zatem oddziaływały na przekształcenia kompozycji. Decydowały o wyodrębnieniu się poszczególnych epizodów lub scen jako całostek w pewnej mierze samoistnych — wpływały na kształtowanie się konstrukcji nowelistycznej powieści, podważały te formy spoistości, które wypracowane zostały przez XIX-wiecznych realistów *. Dla pisarstwa „deformującego" tradycje kompozycji epizodycznej były bezcenne, odpowiadały bowiem jego najistotniejszym założeniom twórczym — i wyzyskane zostały dla nowych celów. Materią powieści Truchanowskiego są bowiem *visions fugitives* — okruchy rzeczywistości, które aktualnie postrzega narrator. W prozie naturalistycznej ośrodkiem epizodu był ciąg zdarzeń, który stanowił mniej czy bardziej zamknięty wycinek fabuły.

* Zjawisko to jest łatwo dostrzegalne już w polskiej prozie reprezentującej naturalizm w jego fazie najwcześniejszej — niektóre powieści Dygasińskiego i Zapolskiej (zwłaszcza *Kaśka Kariatyda*) są pod tym względem charakterystyczne. Rzecz inna, że tendencje tego rodzaju trafiły u nas na grunt wyjątkowo podatny — tradycje rygorystycznie spoistej kompozycji powieściowej były wtedy raczej wątłe.

W *Zatrutych studniach* dzieje się inaczej — czynnikiem organizującym jest postać narratora. Nie ma zaś następstwa zdarzeń w klasycznym ujęciu tradycyjnej powieści. Na „dziejbę" (by użyć neologizmu Leśmiana zamiast niezbyt pięknego słowa „dzianie się") w tej prozie składa się następstwo postrzeżeń. Są one ze swej natury subiektywne i nie mogą podlegać takiemu samemu uporządkowaniu, jak zdarzenia należące do rzeczywistości zewnętrznej. Niemożliwe są bowiem konstrukcje przyczynowo-skutkowe. Toteż trylogia Truchanowskiego jest ze swej istoty afabularna. Uwidocznia się to w wielu płaszczyznach i ma wiele przyczyn. Dzieje narratora, który jest postacią centralną, nie układają się w szereg warunkujących się wzajem zdarzeń. Pisarza nie interesują zmiany jego sytuacji życiowej — czytelnik nie wie, kiedy Adam, który w momencie początkowym powieści jest dzieckiem, staje się człowiekiem dojrzałym; podobnie nie wie, jak kończą się przygody (np. podróże), jak rozwiązują konflikty; w ramach przyjętej formy konstrukcji bowiem te momenty są nieistotne. Truchanowski zrywa — i to jest niezwykle interesujące — z konwencjami motywacji zdarzeń zewnętrznych, wypracowanymi zarówno przez XIX-wiecznych realistów, jak i współczesną mu powieść psychologistyczną. Motywacja jest tutaj w ogóle niepotrzebna: sytuacje stanowią bowiem *sui generis* uzupełnienie poszczególnych wizji, ale bynajmniej ich nie determinują. Stwarzają jedynie możliwości postrzeżeń coraz to nowych — związek między nimi jest najczęściej całkiem konwencjonalny. Wraz z zaniechaniem motywacji jako elementu kompozycyjnego wyeliminował pisarz czas jako czynnik konstrukcyjny powieści w sensie tradycyjnym.* Proza XX-wieczna wprowadziła do operowania czasem liczne modyfikacje: przede wszystkim zburzyła obowiązujące do tej pory rygory chronologii. U autora *Oratoriów nocnych* czas nie jest istotny dlatego,

* Na podobny stosunek autora *Sklepów cynamonowych* do czasu zwrócił przed laty uwagę Kazimierz Wyka: „Książka Schulza narodziła się z ostatecznego rozkładu poczucia czasu. Czas jest jedyną rzeczywistością tego utworu, pisarz mitologiem czasu, ze świata rzeczy stwarzającym preteksty baśniowe pór, dni i nocy" („*Ateneum*", styczeń 1939).

że po prostu nie jest ważne następstwo wizji i ich uszeregowanie według kolejności realizowania się. W świecie kreowanym w *Zatrutych studniach* w jakiejś formie czas istnieje — nic przecież nie może egzystować poza nim. Zastanówmy się więc, jaka to jest forma. Roman Ingarden w studium *Człowiek i czas* („*Przegląd Filozoficzny*", 1938) stwierdził, że czas doświadcza się w sposób dwojaki: 1. wydaje się, że istniejemy realnie tylko my, a czas jest czymś pochodnym, 2. „czas i dokonujące się w nim przemiany stanowią jedyną rzeczywistość, my natomiast jakbyśmy zupełnie ulegali unicestwieniu w tych przemianach". Jeśli przeniesiemy rozgraniczenia Ingardena na teren zjawisk literackich, to stwierdzić możemy, że czas pierwszy jest czasem powieści psychologistycznej, czas drugi — powieści epopeicznej przykłady: klasyczny przypadek subiektywnego czasu Hansa Castorpa w trakcie jego górskiej wyprawy i czas niejako panujący nad człowiekiem w *Buddenbrookach* czy *Nocach i dniach*). Czas powieści Truchanowskiego trudno podciągnąć pod którąś z tych dwu postaci. Jego swoistością jest bowiem to, że czerpie elementy z każdej z nich, a więc jest — w każdym razie pozornie — wewnętrznie sprzeczny. W trylogii zjawiskiem niezmiernie ciekawym i śmiałym artystycznie jest interferencja tych dwu czasów. Czas narratora, budującego wizję, nie stanowi dominanty — niejako równoległy do niego jest czas kreowanych postaci świata, do którego należą. One się wzajem jakby nakładają na siebie i uzupełniają. Są funkcjonalnie jednorodne — mimo swej odrębności kształtują się jako zjawiska należące do tego samego kręgu. Wydaje się to konsekwencją przyjętego przez autora monizmu, który nie uznaje różnic między przedmiotem pomyślanym a przedmiotem istniejącym poza jednostką, świadczy równocześnie o tym, jak głęboko filozofia przeniknęła w samą kompozycję książki. Rzecz to tym cenniejsza, że w prozie polskiej nader rzadko spotykana. Dwuwarstwowość czasu, faktowanego jako zjawisko jednolite funkcjonalnie, stanowi niezwykle ważny moment, uniemożliwiający prowadzenie fabuły w jej tradycyjnej postaci. Drugi wzgląd, decydujący o afabularności, łączy się z inną stroną światopoglądu Truchanowskiego. Jest nią niewiara w działanie jako czynnik konstruktywny. Czyn nie ma tu charakteru teleologicznego, w zasadzie nie prowadzi do niczego. W odniesieniu do narratora jest to najlepiej widoczne w jego podróżach, których cel jest absolutnie nieistotny — stanowią one jedynie składnik zewnętrznych sytuacji, o których funkcji już pisałem. Podobnie dzieje się w świecie kreowanych bohaterów. Posunięcia ojca nie układają się w ciąg zdarzeniowy — są jakby rezultatem chwili: co jest wynikiem nie tylko wyeliminowania motywacji, ale także przeświadczenia, że cykl działań człowieka nie stanowi jedności, rządzącej się swoją własną logiką. Prawie każdy krok — zwłaszcza ojca — nie przynosi skutków pozytywnych, z reguły niemal kończy się fiaskiem. Jedyną postacią, uzurpującą sobie prawo do czynu, jest pan Adolf (samo jego imię to już przejrzysta aluzja), demagog i zwolennik totalistycznego rządzenia. Jego działanie przysparza mu władzy (zdobywa siłą urząd Burmistrza) — ale skutki są fatalne dla społeczności miasta. Pod względem negacji skuteczności działania powieść Truchanowskiego bliska jest licznym utworom dwudziestolecia, które głosiły tzw. filozofię działania daremnego — różni się tym jednak, że pogląd ten nie wypływa jako wniosek z fabuły, ale sam stał się niejako materiałem konstrukcyjnym powieści. Światem *Zatrutych studni* rządzi bierność: stąd człowiek jest niejako niesiony przez wydarzenia — a nie ma na nie wpływu. Jedną z przyczyn tego jest na pewno „marionetkowość" postaci, co łączy się z konwencją panującą w trylogii, wyrosłej w opozycji do psychologizmu. Powodem równie istotnym wydaje się sam typ bohaterów.

I w tym zakresie ujawnia się silna więź prozy Truchanowskiego ze współczesnymi zjawiskami literackimi. Proza XX-wieczna wytworzyła nowy typ bohatera — był nim tzw. „szary człowiek". Z pewnością szukać można jego poprzedników w literaturze stulecia ubiegłego — twórcą tego rodzaju postaci wydaje się Georg Büchner, autor genialnego w swym prekursorstwie dramatu *Woyzeck*. „Szary człowiek" rzeczywistym problemem literackim stał się jednak dopiero w wieku XX. Jest on kreacją występującą w różnych poetykach — głównie, co prawda,

u realistów i naturalistów, ale także u Kafki: Józef K. jest w tym względzie bardzo reprezentatywny. Motyw „szarego człowieka" stanowi integralny składnik jednego z naczelnych problemów współczesnej literatury: unicestwiania jednostki i zawężania granic jej indywidualnych swobód przez różnorakie procesy społeczne. Te właśnie sprawy są wyznacznikiem konstrukcji losu poczciwego Griszy z epopei Zweiga czy bohatera kapitalnej powieści Rotha *Ucieczka bez kresu*, porucznika Tundy, oscylującego między bolszewizmem a mieszczańską cywilizacją Europy: unieszczęśliwiony przez historię, nie może znaleźć dla siebie miejsca na ziemi — wydarzenia miażdżą go tak na Wschodzie, jak na Zachodzie; w beletrystyce polskiej najlepszym wyrazem tej problematyki są dzieje nowoczesnego Quidama, Piotra Niewiadomskiego z *Soli ziemi* Wittlina. Literatura ta ma charakter nonkonformistyczny — chyba tylko Kaden w głośnym niegdyś eseju *Patos codziennej prostoty* nawoływał, aby w książkach o powszednim dniu prostych ludzi dawać afirmację życia. „Szary człowiek" nie uświadamia sobie procesów, w których uczestniczy nie własnowolnie. Gubi się w labiryntach historii, jest miażdżony przez jej tryby.

Zjawiskiem najbardziej interesującym jest to, że ten pozbawiony wszelkich walorów intelektualnych „szary człowiek" staje się nosicielem autorskiej filozofii. Problem ma zresztą zasięg szerszy i stanowi jedną z najistotniejszych nowości literatury współczesnej — światopogląd pisarza wyraża się poprzez konstrukcję postaci intelektualnie i socjologicznie z marginesu, postaci czasami nie w pełni władz umysłowych (jakżeż liczne są dzieła, w których się to obserwuje — by wymienić tylko ballady Leśmiana, dramaty Becketta, *Myszy i ludzi* Steinbecka czy — z innej dziedziny sztuki — *La Stradę* Felliniego). Pisarze XIX-wieczni — zwłaszcza romantycy, chociaż nieobce to było również realistom — niejako wcielali siebie w przedstawiane postaci (najprzejrzyściej się to wyraziło w konstrukcji tzw. bohatera bajronicznego); liczni twórcy XX-wieczni (zwłaszcza ci, którzy dalecy są od psychologizmu) postępują inaczej — tworzą zadziwiający dystans między bohaterem a narratorem, nie posługując się przy tym publicystycznym komentarzem ideowym. Dystans ten w „prozie deformującej" przedstawia się bardzo ciekawie.

Pojawienie się w niej „szarego człowieka" świadczy o czymś więcej ponad to, że wyrastała ona z reakcji na te same bodźce zewnętrzne, co powieści utrzymane w innych poetykach: wskazuje mianowicie, że rozwijała się ona w nieustającej opozycji do beletrystyki realistycznej i naturalistycznej, że nieustannie przewartościowywała ich doświadczenia. Nie darmo niemiecki badacz, H. Pongs, mówił w latach 20-tych o „magicznym realizmie" Kafki, a Witkiewicz pisał o Micińskim jako o „realiście fantastycznym". Poetyka realistyczna i jej doświadczenia tworzą bowiem w prozie tego rodzaju jakby swoisty podtekst. Związek ten uwidocznia się również w zakresie dystansu, który traci tu resztki swej epickości: ma charakter jedynie intelektualny. W prozie Truchanowskiego — w twórczości Schulza zresztą także — kształtuje się on niezwykle interesująco. Nie ma tu bowiem konstrukcji dychotomicznej: narrator — bohater. Adam jest jednocześnie i narratorem, i postacią żyjącą w miejskim piekiełku, podległą wszystkim prawidłowościom, które nim rządzą. Żyje w świecie stworzonym przez Ratusz i Burmistrzów, pozornie przeżywa swoje szare życie jako nie wyróżniający się niczym członek społeczności: jest tylko jednym z wielu. Tworzony przezeń świat niejako przekracza jego horyzonty jako „człowieka praktycznego", studiującego w salach ratuszowych potężne zbiory praw. O dystansie, który Adam kreuje, nie decyduje tylko to, że uświadamia on sobie te problemy, które wszystkim jego współziomkom, podlegającym tym samym co i on procesom, są zupełnie nieznane. Gdy człowieczek z kozią bródką zarzuca mu, że jest anarchistą, komunistą, gwałcicielem, wyrzutkiem społeczeństwa — Adam replikuje: jestem „...wolnym człowiekiem, którego nie wiążą wasze prawa".* Moment uświadamiania tych

* Chciałbym zwrócić uwagę na podobieństwo całej wypowiedzi Adama do monologu Orestesa z wystawianych obecnie *Much* Sartre'a, gdzie tragiczny syn Agamemnona enuncjuje swą wolność jako wartość, której nikt mu nie może odebrać. (Uwaga dla „wpływologów": powieść Truchanowskiego jest wcześniejsza — a więc zbieżności nie są zapożyczeniami.)

spraw należy jedynie do czynników ubocznych, współtworzących dystans. Elementem najistotniejszym jest tu specyficzna dwoistość — inna niż w powieściach realistycznych — Adam jako bohater należy do świata przedstawionego, jako narrator zaś — cały ten świat kreuje. O swoistości tego kreowania decyduje to, że dokonuje się ono z punktu widzenia człowieka, który w tym świecie jakby tkwi. Dystans nie ma tu więc charakteru mechanicznego. Jest o wiele bardziej interesujący — stanowi sprawę całej konstrukcji trylogii.

Jednakże, aby bliżej sprezyzować to zjawisko, trzeba się dokładniej przyjrzeć zarysowanemu w *Zatrutych studniach* światu. Jego ośrodkiem jest Ratusz i urzędujący w nim Burmistrzowie. W ich orbicie żyje narrator i ojciec. Powieść Truchanowskiego jest w swej istocie książką o władzy. Władza jest tu bowiem ucieleśnieniem zła współczesności: ona paraliżuje i miażdży człowieka, plącze wszystkie jego drogi, skierowywuje je ku zagładzie. W trylogii groza władzy narasta: najpierw jest ona śmieszna i głupia, potem — tylko niebezpieczna, w końcu zaś — potworna.* Z początku Burmistrz — uosobienie władzy — to figura komiczna. Wydaje mu się, że jest żurawiem — a jedyną jego namiętność stanowi wygrywanie na trąbce hejnałów z ratuszowej wieży, to znów widzimy, jak podkrada się do cudzej spiżarni, aby popróbować konfitur. W *Zmowie Demiurgów* zaś Burmistrzem zostaje złowrogi pan Adolf, barbarzyńca, król motłochu, sprawca wojen. W pierwszych partiach trylogii mamy do czynienia z władzą na pół liberalną, we fragmentach końcowych jest to już władza totalistyczna. Wszelkie próby porzucenia miasta, rządzonego przez ponurych Demiurgów, kończą się fiaskiem. Przed Burmistrzami, uosobieniami głupoty i zła społecznego, nie ma ucieczki: tak jak przed pupą i gębą.

Dystans nie realizuje się jedynie przez umniejszanie przedstawionych postaci i sytuacji, w których się znajdują — aczkolwiek moment ten jest również istotny. Jednakże zdaje się być tylko następstwem zjawiska o dużo większej wadze. Świat kreowany przez narratora jest w swej istocie groteskowy. Groteska sprowadza się do budowania nowych stosunków między rzeczami, tak że naturalny — wydawałoby się — porządek rzeczywistości zostaje sprowadzony do absurdu. Fantastyka „niecodziennej codzienności" mogła służyć mitologizacji życia, mogła prowadzić do metafizycznych konstatacji. U Truchanowskiego przeciwnie: pisarz rozwiewa wszelkie mity na temat prawidłowości rządzących światem, ukazuje złudność jego rzekomego ładu. Fantastyczna groteska ma więc w *Zatrutych studniach* charakter racjonalistyczny. Stworzona przez narratora rzeczywistość powieściowa jest przeto jakby „krzywym zwierciadłem" rzeczywistości obiektywnej, w którym ujawniają się wszelkie jej rysy i pęknięcia. Nowy układ rzeczy jest demonstracją stworzonego przez Demiurgów chaosu. Układ ten kształtuje się według zasad, które zawiera groteskowość. Słusznie zauważył Andrzej Kijowski, że „...w grotesce nie ma rzeczy śmiesznych i poważnych, istotnych i nieistotnych, świętych i obojętnych. W grotesce jest równość". Dodajmy, że u Truchanowskiego jest to równość przypadków: nieporządkowi i bezładowi odpowiada w trylogii luźność zdarzeń, które wzajem się nie determinują, wszystkie znajdują się na tej samej płaszczyźnie, ale jedno nie stanowi następstwa drugiego. Doszliśmy więc do trzeciego względu, dla którego w prozie tej fabuła jest wyeliminowana. Fabuła bowiem jako zespół faktów wzajem powiązanych poprzez konstrukcję czasowo-przyczynową jest porządkowaniem świata, sugeruje istnienie prawidłowości, które określają przebieg zdarzeń. Jej podstawowym warunkiem jest prawdopodobieństwo. W powieści, w której narrator widzi na świecie wszechogarniający chaos, musiałaby powstać nieuchronnie sprzeczność między fabułą jako czynnikiem porządkującym a naczelną ideą książki. Wyrazem jej mógłby być tylko komentarz autorski. Tymczasem nie ma go w cyklu wcale. Nawet w obficie toczonych

---

* Nie wiem, czy jest to świadomy zamysł kompozycyjny. Wydaje się, że czynnikiem w pewnym stopniu określającym był długi czas powstawania powieści (*Ulica Wszystkich Świętych* wydana była w r. 1936, a ostatni człon cyklu, *Zmowa Demiurgów*, napisany został w latach okupacji i opublikowany już po wojnie). Można sądzić więc, że wątek ten współtworzyła historia.

w książce dyskusjach niemal nigdy nie są przeświadczenia narratora (który jest przecież chyba *porte-parole* pisarza) formułowane *expressis verbis*. Wypowiedzi oponentów Adama są tak konstruowane, że zawierają sprzeczność w swym zasadniczym założeniu myślowym i — konsekwentnie rozwijane — doprowadzają do absurdu, a więc same się niejako kompromitują. Jest to przejawem zjawiska, które dla cyklu Truchanowskiego ma znaczenie zasadnicze: walor interpretacyjności tkwi w samej formie językowej. Rozszerzmy to: charakter interpretacyjny ma cała kompozycja książki. *Zatrute studnie* są bowiem cyklem luźnych (bo nie wynikających z siebie) scen i epizodów — konstrukcja jest więc „nieuporządkowana", „chaotyczna", oczywiście pozornie — bo ta zewnętrzna „chaotyczność" jest celowa i świadoma: w pełni realizują się w niej założenia myślowe. Dystans intelektualny wyraża się w kompozycji przez to, że jest ona całkowicie adekwatna kreowanej wizji świata, niejako odzwierciedla jego strony negatywne — a dzięki temu stanowi wyraz ich uświadomienia i zinterpretowania. Jeżeli tak można powiedzieć, kompozycja powieści jest świadomie konstruowaną karykaturą świata, który przedstawia. Dystans jest więc niezwykle skomplikowany, ale spełnia swą funkcję, gdyż zarysowuje się w nim rozbieżność między nadrzędnymi racjami myślowymi narratora a racjami kreowanych przez niego postaci.

Interpretacyjny charakter kompozycji świadczy o tym, że nie spetryfikowała się ona jeszcze, nie stała się schematem — nie ma znamion konwencji: stanowi niejako bezpośrednią funkcję kreowanego świata. Zasady konstrukcyjne warunkujące spoistość powieści są inne niż w prozie, w której głównym czynnikiem organizującym jest fabuła. Nosicielem jednolitości jest narrator i zasada, według której buduje świat przedstawiony: konsekwentnie realizowana zasada kreacyjności. Wszystkie pozostałe chwyty, decydujące o jednolitości kompozycji, są podporządkowane temu czynnikowi nadrzędnemu, w którym realizuje się podstawowa koncepcja filozoficzna książki. Monizm ów nie jest własnością tylko Adama, ale także i bohaterów: sprowadzony zostaje jakby na niższe piętro — co uwydatnia zwartość intelektualną cyklu. Nie ma tu także różnic między czymś pomyślanym a istniejącym w świecie realnym. Burmistrz żyje w mniemaniu, że jest żurawiem, a więc Burmistrz rzeczywiście j e s t żurawiem. Ciotka w swej długiej oracji wspomina Wujka, który również był Burmistrzem („Wiesz przecież, że tu wszyscy muszą to odcierpieć..."): „Wujek byłby żył jeszcze długo, gdyby nie te manekiny, Radni miasta. Dziwny panuje tu zwyczaj: każdy Burmistrz na własnych barkach musi nosić Radnych do sali obrad. Nie uwierzysz, jak ciężkie są te kukły. Nie dziw się, że tak nazywam Radnych, bo rzeczywiście są to tylko manekiny, wstrętne duplikaty, oryginały zaś, dostojni ojcowie miasta, po całych dniach uganiają się za własnymi interesami". Dokonuje się tu rzecz niezwykle dla prozy Truchanowskiego charakterystyczna. Elementom przypadkowego porównania Ciotki przypisana zostaje egzystencja, co więcej — stają się one osią kapitalnej sytuacji. Oczywiście, problem filozoficzny na tym „niższym piętrze" ma zupełnie inny wymiar niż jako fundament myślowy całości: jest sprawcą goteskowości. Dotarliśmy do następnego — bardzo istotnego — chwytu jednolitości: jest nim konsekwentnie utrzymana konwencja groteskowa. Nie ogranicza się ona do omawianej wyżej równości. Groteska, zakładając rozbieżności pomiędzy poszczególnymi elementami, składającymi się na zjawiska, tworzy dla nich jakby pewien system odniesienia, jest dychotomiczna: warstwa zasadnicza, w której panuje określony układ rzeczy, wskazuje pośrednio na układ inny, którego jest odwróceniem i zaprzeczeniem. Stąd w prozie Truchanowskiego zjawisko reprezentatywności przedstawień. Pisarz nie nazywa ani nie określa niczego wprost. Żadna ze scen ani sytuacji nie jest odzwierciedleniem tych realnych zjawisk, które stanowiły ich podłoże. Taką wielką reprezentacją władzy jest przecież Ratusz i kolejni Burmistrzowie. Adam żyje w państwie zbiurokratyzowanym: dowiadujemy się o tym ze znakomitej sceny rozmowy z bileterem, w której poczciwy funkcjonariusz uświadamia podróżnego, co może wyniknąć z nieoddania biletu do przecięcia w przejściu na peron. Pan Adolf jest brutalem i dyktatorem — jego cechy poznajemy po upodobaniach muzycznych: po ra-

psodii, kakofonicznej i monstrualnej, którą napisał na kontrabas z orkiestrą (sam wybór instrumentu już jest znaczący). Wojna ukazana jest w scenie gry, podczas której padają same czerwone karty. Przykładów można by mnożyć jeszcze wiele. Groteska więc przez to, że zjawiska reprezentuje (a nie odtwarza), zmieniając ich układ i wymiar, stanowi jednocześnie interpretację i uogólnienie. Jednym z istotnych czynników groteski jest w cyklu metaforyka. Charakter przenośni stanowi funkcję kreacyjności: uwarunkowane są one przez ulotne widzenia narratora. Adam spostrzega na dworcu pociąg, który oddala się tak, jakby jechał do nieba. I tu rzecz niezmiernie charakterystyczna: poszczególna metafora staje się ośrodkiem zawęźlenia sytuacyjnego — pociąg szybuje po niebie, a więc spóźniony Adam nie może go dogonić — skazany jest na pozostanie w mieście Burmistrzów. Każda metafora jest tu bowiem budowana ze względu na całość konstrukcyjną, którą współtworzy. Wskazuje to na bliskość techniki, jaką Truchanowski operuje, zasadom wypracowanym w poezji awangardowej dwudziestolecia. Styl *Zatrutych studni* — bardzo jednolity — jest przeciwieństwem stylu Schulza. Proza autora *Sklepów cynamonowych* ma przede wszystkim charakter liryczny — bliska jest tradycjom ekspresjonistycznym i młodopolskim (na co zwrócił uwagę Sandauer): stąd metafora wprowadza przede wszystkim żywioł emocjonalny. U twórcy *Oratoriów nocnych* — odwrotnie: jest czynnikiem obiektywizującym przedstawienie. Obiektywność stanowi zresztą najistotniejszą cechę stylu Truchanowskiego, który nie pozwala sobie nigdy na liryczne uniesienia. Styl ten jest chłodny, precyzyjny, zintelektualizowany.

Zakończmy tę podróż po świecie *Zatrutych studni* stwierdzeniami podsumowującymi. Fantastyka „niecodziennej codzienności" jest funkcją monistycznego pojmowania świata, przypisującego jednorodną ontologię przedmiotom pomyślanym i przedmiotom istniejącym realnie poza jednostką poznającą. Ta nowa filozoficzna fantastyka nie prowadzi jednak do mistycznych spekulacji: stanowi środek racjonalistycznej interpretacji rzeczywistości, interpretacji, która wskazuje pozorność i mitologiczny charakter jej rzekomego ładu. Ta intelektualna i konstrukcyjna złożoność — chciałoby się powiedzieć: paradoksalna złożoność — jest głównym sprawcą oryginalności Truchanowskiego: ona wyznacza jego odrębne i własne miejsce w gronie pisarzy uprawiających „prozę deformującą", z którymi łączy go opracowywanie podobnych motywów i mniej więcej zbieżne zasady konstrukcyjne. Złożoność ta — artystycznie bardzo ryzykowna — świadczy o bogactwie myślowym książki, które wyraża się poprzez system środków ściśle literackich. A to jest przecież najważniejsze.

Michał Głowiński

„SŁOŃ" A TEORIA LITERATURY I SPRAWA POLSKA

Sławomir Mrożek: *Słoń*. Kraków 1957. Wydawnictwo Literackie. Ilustracje Daniela Mroza; str. 200.

Nieuświadomione przekonanie, że normatywna teoria gatunków literackich to jednak niezawodna podstawa ocen estetycznych — jest dość rozpowszechnione. Ciekawe, że w procesie kształtowania się gustów literackich romantyzm zastąpił tylko pseudoklasyczną hierarchię gatunków swoją własną, nie obalając zasadniczo twierdzy wszelkiego schematyzmu w krytyce literackiej. Takim schematyzmem jest np. przekonanie o wyższości tragedii i dramatu nad komedią lub poematu lirycznego nad fraszką. Z tego punktu widzenia w historii gustów literackich nie nastąpił żaden zasadniczy przełom w wyniku walki romantyków z klasykami, przeciwnie, można mówić o zasadniczej zbieżności postaw. Hierarchię zastąpiono inną hierarchią, hierarchiczność jako zasada — pozostała. W rezultacie historycy literatury i tzw.

poważna, zawodowa krytyka więcej respektu czują przed K. H. Rostworowskim i Miłaszewskim niż przed Winawerem i przed trylogiami oraz tetralogiami powieściowymi, niż przed tomem humoresek.

Co więcej — podświadome często przekonanie o wyższości jednych gatunków literackich nad innymi idzie na ogół w parze z również podświadomym przekonaniem, że gatunek literacki jest czymś zasadniczym, najistotniejszym w utworze, jest jego formą — w arystotelesowskim sensie tego terminu. W rezultacie określenie przynależności gatunkowej utworu jest na ogół podstawową czynnością krytyczno-literacką, od której zależy i opis, i ocena utworu.

Jeśli mam zastrzeżenia do tego typu postępowania w krytyce, to nie dlatego, bym dawał wiarę tym teoretykom, którzy sądzą, że niepowtarzalna i jedynie z osobowością ludzką dająca się porównać struktura dzieła literackiego może być poznana tylko w akcie intuicji poznawczo-twórczej, bez, broń Boże, szufladkowania, klasyfikowania etc. Ostatecznie — wszelka wiedza jest werbalna, a szufladkowanie, etykietowanie, nadawanie nazw — to elementarna czynność intelektualna. Nie chodzi więc o tego rodzaju zastrzeżenia. Mam raczej na myśli doświadczenia, dość chyba typowe, jakich doznawałem ostatnimi czasy w związku z prozą Sławomira Mrożka.

Gdy spotykałem się z utworami tego pisarza w tym lub owym czasopiśmie literackim, klasyfikowałem je z początku po prostu i bezapelacyjnie; były to opowiadania satyryczne, humoreski, w których — trybem właściwym tradycjom tego gatunku — dokonywało się abstrahowanie jakiegoś elementu tzw. rzeczywistości, by przez kondensację, powstałą w wyniku takich zabiegów kompozycyjnych i stylizacyjnych, jak hiperbolizacja walorów sytuacyjnych, zawieszanie działania motywów ubocznych, wprowadzanie podwójnej, niespójnej, kontrastowej motywacji do rozwoju fabuły itd. itd. — uwydatnić jakiś element tej rzeczywistości, podlegającej satyrycznemu skarykaturowaniu. Czytałem te humoreski z satysfakcją. Bystry, analityczny intelekt autora chwyta tak celnie rzeczywistość na gorącym uczynku, a przy tym odsłania tak nieoczekiwane jej aspekty, że trudno nie widzieć w tych utworach jakiejś liczącej się w skali historycznoliterackiej kontynuacji gatunku literackiego, ambitnego poznawczo, artystycznie, społecznie, uprawianego m. in. i przez mistrzów sztuki pisarskiej — ale przy tym wszystkim zawsze jednak, mimo tych ambicji, jednopłaszczyznowego, minimalistycznego, zadowalającego się odkrywczością tylko w ściśle zakreślonych granicach analizy fenomenów obyczajowo-społecznych, bez prób docierania do tzw. „istoty rzeczy" i sondowania głębin psychologii, historiozofii, ontologii. Minimalizm tego gatunku jest dla mnie osobiście sympatyczny, ale krytyka i historia literatury nie lubi tego i nie ceni. Jest to zresztą nie tylko zrozumiałe, ale i usprawiedliwione. Gdzież, jeśli nie w sztuce, mają się realizować naturalne aspiracje do całościowej interpretacji losu ludzkiego, skutecznie wypierane z nauki? Gatunek ten traktowany jest więc zwykle jako coś estetycznie podejrzanego, jako trudny do prawidłowego sklasyfikowania twór na marginesie sztuki wielkich syntez artystycznych.

Ale potem napotykałem inne miniatury prozaiczne Mrożka. Był to przede wszystkim drukowany w *„Nowej Kulturze" Las* (nie przedrukowany w *Słoniu*). W nierealnej, fantastycznej atmosferze jakiegoś opuszczonego przez strażników i aresztantów więzienia — rozgrywa się somnabuliczny dramat czyjejś samotności. Tok tej prozy, w której sprawozdawcza rzeczywistość dziennika przepojona jest zarazem jakąś niesamowitą liryką sytuacyjną, najbardziej pokrewny jest Kafce. Chodzi tu zresztą raczej o pokrewieństwo dziedziny, w którą wkracza proza Mrożka, może i o typ niejasnej, ale wyraźnie wyczuwalnej „wielkiej metafory", „drugiego dna" filozoficznego — niż o podobieństwa warsztatu. To świat zupełnie inny od tego, w którym przebywaliśmy czytając utwory satyryczne Mrożka. Ta konstrukcja artystyczna znajduje się gdzieś na przeciwległym biegunie w stosunku do owego słynnego zwierciadła, przechadzającego się po gościńcu. Dosłowny walor semantyczny zdań, cała struktura fabuły, niewyraźnej i wieloznacznej, są tylko pretekstem. Przynajmniej tak odczuwa to czytelnik. Być może odgrywają tu zasadniczą rolę napięcia liryczne, rozkładane przez autora tak, jak to bywa w najbardziej „czystej", nie zafałszowa-

nej epiką ni racjonalną refleksją liryce, a może i sama sytuacja fabularna jest dostatecznie nierealna i zarazem sugestywna, by czytelnik nie dowierzał jej dosłownemu sensowi, by szukał za nim filozoficznego dna, istotnego podtekstu.

A jeszcze potem (a może przedtem, to wszystko jedno) przeczytałem w *„Życiu Literackim" Przygodę dobosza* i *Weterana piątego pułku*. I wtedy wszystkie spontanicznie schematyczne kategorie, którymi próbowałem określić prozę Mrożka — pomieszały się. Okazało się, że tych dwóch typów prozy Mrożka — nie dzieli żadna bariera. I to tyczyło nie tylko owych dwóch miniatur, które okazać by się mogły po prostu czymś z pogranicza. Nie: zobaczyłem wtedy, że ta sama, co w *Lesie*, atmosfera lirycznej fantastyki przesyca też tak jednolite na pierwszy rzut oka humoreski i że również *Las*, oprócz ledwie domyślnej sugestii filozoficznej, zawiera bardziej bezpośredni, łatwiej czytelny sens metaforyczny, nie różniący się zasadniczo w swym satyrycznym zamiarze od łatwych na pozór do jednoznacznego zaklasyfikowania humoresek. Oczywiście, jest tu bardzo duża rozpiętość między satyrą odwołującą się głównie do poczucia humoru czytelnika — a satyrą bardziej merytoryczną, która ma działać głównie przez metaforyczne aluzje, naprowadzające czytelnika na trop skojarzeń o kompromitacyjnych zamierzeniach; ale w gruncie rzeczy i tu, i tu chodzi o satyrę, w dodatku o satyrę występującą za każdym razem w tej samej funkcji ideowej.

Obserwując rozwój form (a gdy mamy mówić o funkcji ideowej literatury, w tym wypadku — prozy Mrożka, to najbezpieczniej zaczynać od spraw formy) w literaturze naszego wieku — najbardziej zafrapowany jestem losami groteski. Myślę, że obserwacja rozwoju w kilku ostatnich dziesięcioleciach tej metody widzenia świata mogłaby dać historykom literatury do rąk nić, która nie tylko zaprowadziłaby ich do centralnych problemów, wspólnych dla dziedzin życia społecznego, filozofii i sztuki, ale w rezultacie umożliwiłaby rozplątanie tego galimatiasu prądów poetyckich, poetyk, idei estetyczno-społecznych, jakim jest literatura XX w. Groteska w naszej epoce nierozłącznie towarzyszy wszelkim próbom artystycznego zdefiniowania wielkich procesów uniformizacji myślowej, społecznej itd. społeczeństwa. Groteska więc służyła integralnemu indywidualiście Gombrowiczowi do skutecznej walki ze stereotypami kultury dwudziestolecia międzywojennego, przy pomocy groteski wyrażali swe katastroficzne niepokoje Tuwim, Gałczyński i inni.

Nie przypuszczam, by komukolwiek udało się przy pomocy groteski powiedzieć coś najistotniejszego o doświadczeniach okupacji hitlerowskiej, chociaż totalizm, doprowadzając do strajności tendencje uniformistyczne, powinien właśnie w sposób spontaniczny wyzwalać groteskowe widzenie świata u swych krytyków. Ale totalizm okupacji hitlerowskiej był, generalnie rzecz biorąc, czymś z zewnątrz, czymś niepodmiotowym dla całego społeczeństwa polskiego. Natomiast trudno mi sobie wyobrazić syntezę ostatniego dziesięciolecia nie opartą o groteskę. Renesans tej formy łatwo zauważyć. Proza Andrzejewskiego, Dygata, Brandysa i in. dostarcza tu wielu przykładów. Prawdę mówiąc więcej spodziewam się usłyszeć o minionych latach od pisarzy, którzy będą posługiwać się groteską, niż od twórców podejmujących generalny obrachunek z przeszłością z koturnu tragedii (temu rozróżnieniu nic nie szkodzi, że zakresy tych dwóch grup pisarzy częściowo zachodzą na siebie: Andrzejewski jest autorem *Lamentu papierowej głowy* i *Ciemności kryją ziemię*). W tej chwili jest to zresztą raczej nadzieja niż ocena dzieł napisanych. Argumentem dla tej nadziei jest przede wszystkim Mrożek.

Że groteska jest bardziej artystyczna i poznawczo operatywna w stosunku do tej tematyki, stwierdzam to nb. również dlatego, że nie znam utworów (ani nie widzę teoretycznej możliwości ich powstania), które by przedłużały ciąg opowiadań, rozrachowujących się z minioną epoką w tonie tragizmu, o nową problematykę społeczną, która zjawiła się już w nowych warunkach. Tymczasem obrachunek z przeszłością nie może trwać w literaturze nieskończenie. Obawiam się, że proza ex-pryszczatych znajdzie się w pewnym momencie, z całą swą istotną problematyką, wobec zjawisk, dla których nie znajdzie już żadnych adekwatnych środków wyrazu. Nie grozi to Mrożkowi.

Jego proza — to przede wszystkim poszukiwanie definicji. Jak określić rzeczywistość, w której na zapadłej, żyjącej jeszcze w średniowieczu wsi miesza się groteskowo urealniony, dotykalny świat strzyg i upiorów — z realiami walki klasowej na wsi, ujmowanej w kategoriach frazeologii *Poradnika agitatora* z czasów stalinowskich? Jak określić świat, w którym oswojeni już przez „nową rzeczywistość" drobnomieszczanie hodują w klatce postępowca, śpiewającego im *My Zetempe*? Świat zwariowanych racjonalizatorów, księży-marksistów i kolaborujących hrabiów, zamieszkujących wspólnie przytulną oficynę wielkiego gmachu o imponującej fasadzie, świat chłopców, szukających potwierdzenia istnienia żyraf w *Anti-Dühringu*, świat ideowych doboszów, których trzeba wsadzać do więzienia za ich przerażający entuzjazm itd., itd., itd. Jakieś Everesty nonsensu i bzdury, jak w tej historyjce o linii telegrafu bez drutu, w której zamiast słupów telegraficznych stoją żywi funkcjonariusze poczt, krzykiem przekazujący sobie treść depesz. Bo słupy — rozkradziono, a drutu — zabrakło. A tak — i linia lepiej funkcjonuje, bo żywy człowiek — inteligentniejszy, i o pracę łatwiej. Tylko zimą wilki trochę linię przerywają...

W tym coś jest. To nie jest po prostu tylko dowcip, ale już chyba jakaś wiedza.

Bohaterowie opowiadań, zawartych w *Słoniu* — sprawiają dlatego zapewne niesamowite wrażenie, że szybko, po przeczytaniu paru pierwszych miniatur, rozpoznajemy w nich pacjentów domu wariatów. Trudno tylko powiedzieć na pewno, czy są to pacjenci zbiegli — czy też tacy, którzy znikąd i do nikąd uciekać nie musieli: są właśnie na swoim miejscu, w krainie obłędu i czarów, która bardziej przypomina *Alicję w krainie czarów* genialnego Lewisa Carrola niż cokolwiek znanego z dziejów. I kojarzy mi się tu tytuł jeszcze jednej książki Carrola. Czytając *Słonia* czuję się jak w *Zwierciadlanym domu*, powielającym groteskowo w nieskończoność moją własną twarz. Dom wariatów — to już prawie definicja. Sam do niedawna próbowałem ją znaleźć, na innej zresztą drodze, bo nie pisałem w tym celu opowiadań. Muszę przyznać, że po przeczytaniu Mrożka — wydaję się sam sobie naiwny... Niewątpliwie — autor *Słonia* trafił celniej. Nie po raz pierwszy artysta okazuje się bystrzejszy...

I z tego względu — nie bacząc na katastroficzną pointę tomu, zakazującą wszelkich nadziei („A potem on jednak strzelił. Leżąc już w trawie, twarzą do ziemi, czułem, że serce boli mnie tępo, głucho i głupio." Kim jest ten potworny morderca-wariat, mistyfikujący oblężenie miasta i nie pozwalający wyjść narratorowi z ponurej twierdzy — na pola? Czemu strzela, gdy wykryto jego szantaż? W sztuce trudno oczekiwać na odpowiedź równie jednoznaczną, jak w comicsie.) — a także i dlatego, że to jest po prostu bardzo dobra proza — właśnie od Mrożka oczekuję, pełen nadziei, jakichś rewelacji.

Jan Józef Lipski

POWRÓT DO MEDYTACJI

Zuzanna Rabska: *Godzina prawdy*. Warszawa 1957. Pax; str. 166.

Przyzwyczajono już nas tak do zgiełku słów, do ekscentryczności w metaforze, do zamętu w stylu, że skłonni jesteśmy poczytać za anachronizm, jeżeli ktoś przemówi do nas po prostu, bez silenia się na odkrywczość przy wypowiadaniu starych prawd we własnym ujęciu, językiem tak płynnym i klarownym, że aż zakrawa na banalność, jednocześnie świadcząc o wydoskonaleniu rzemiosła.

Zuzanna Rabska w książce *Godzina prawdy* powróciła do zarzuconej niemal formy refleksyjnych miniatur, stojących na granicy poezji prozą. Są to melancholijne a jednocześnie pogod-

ne medytacje nad rozmaitymi zagadnieniami, które nasuwa i rozstrzyga jesień życia.

To nieprawda, że starość, jak mówi autorka, „nie jest rezygnacją. Jest po prostu kamiennym zobojętnieniem". Zaprzecza temu każdą kartą swojej książki, aczkolwiek zajmuje w niej stanowisko raczej statyczne i obserwacyjne niż dynamiczne i aktywne. Z tego stanowiska raczej wnioskuje, niż walczy, rozgrzesza, zamiast potępiać. Celowo omija patos. Zapowiedzią tego klimatu książki jest już jej pierwszy tytułowy szkic: *Godzina prawdy*. Pokazuje ją dwa razy na dzień zegar-inwalida o wydartych wnętrznościach, pozbawiony mechanizmu, o wskazówkach, które zatrzymały się na godzinie piątej. O tej porze, dwa razy na dzień, mówi prawdę, kiedy indziej kłamie. Podobnie człowiek, choćby jak najbardziej obłudny, „skłócony ze światem i z samym sobą", ma swoją „godzinę prawdy". W stwierdzeniu tego faktu tkwi instynktowny pesymizm i dogmatyczny optymizm: pewność, że kłamstwo góruje w życiu nad prawdą, i wiara, że człowiek może wznieść się tam, „gdzie króluje Prawda wieczna i niezniszczalna". Ten dualizm przenika całą książkę. Mógłby się stać źródłem tragicznego rozłamu, gdyby nie kontemplacyjna postawa autorki.

Świadomość, że „...nieprzenikniona zasłona odgradza nas od życia innych ludzi, od innych przeznaczeń", poza nielicznymi momentami *(Okiennica)*, że życie jest „beznadziejnym, niepokojącym posuwaniem się w ciemnościach" *(Noc w wagonie)*, nawet ten cytat z Antoniego Langego: „Dusze ludzkie — samotnice wieczne, samotnice, jak planety błędne...", przekonanie, że „nikt o nikim właściwie nic nie wie. Dalecy jesteśmy od siebie, ach, dalsi niż gwiazdy od ziemi", nie jest wprawdzie nowym odkryciem, ale odsłania nam tło psychiczne autorki, na którym rozwijają się jej refleksje.

Z tym poczuciem nieuniknionej samotności kojarzy się tragizm przemijania. Nawet miłość, „kiedy przestaje być pragnieniem, oczekiwaniem, tęsknotą, staje się rzeczywistością, a tym samym przestaje istnieć". W jednym szkicu, zakrawającym niemal na nowelę, pt. *W warownym zamku* poeta-samotnik załamuje się w zetknięciu z pierwszym błyskiem miłości do dziewczyny, którą chciałby umieścić w warownym zamku swego marzenia. W innym obrazku również poeta tragicznie mija się z rzeczywistością *(Łabędź i obłok)*.

Z jednej strony pochwała samotności słowami Rilkego: „Jedna jest rzecz konieczna: samotność. Wielka, wewnętrzna samotność. Zagłębiać się w siebie i nie napotykać na swej drodze nikogo w ciągu długich godzin — oto co należy osiągnąć", z drugiej jej potępienie, z chwilą gdy staje się ona wyrazem egoizmu i sobkostwa *(Muszla)*, zerwania ze światem i ludźmi. „Nie kochał nikogo, prócz siebie samego."

A co kocha autorka *Godziny prawdy*? Kocha ludzkość, naturę, zwierzęta, ale przede wszystkim książki. Jej ukochanie człowieka w ramach poetyckich wypowiedzi jest raczej platoniczne, może dlatego, że ludzie występują tu u niej na ogół jako uosobienie pewnego określonego światopoglądu, oprócz umarłych, których jej pamięć czyni żywymi. Współczuciu dla bezsilności człowieka wobec losu przeciwstawia się wiara w jego niezniszczalną moc. „W każdym z nas drzemie siła, której nie znamy, każdej chwili zdolna obudzić się i działać w myśl naszych celów."

Natura jest dla niej wielką pocieszycielką a jednocześnie motorem wiecznej przemiany. „W niezmiennej formie nic nie może trwać wiecznie" (słowa Marka Aureliusza).

Zwierzęta traktowane są jak emblematy o psychice antropomorficznej. Nawet najzupełniej realne, jak biedronka, rybki w akwarium, mysz chrobocząca w celi więziennej, mrówki, bociany, sowy, kot i pies, stają się u niej zwierzętami z bajki. Można z nimi rozmawiać, mało tego — toczą one ze sobą dysputy na tematy ludzkie.

Ale właściwie wielkim ukochaniem autorki są księgi. Bibliofil znajdzie tu dla siebie wiele cennych uwag, utwierdzających go w jego kulcie. „Seneka twierdził, że życie bez ksiąg jest grobem ludzi żyjących. Książki są nieśmiertelne." Autorka posuwa się tak daleko, że nie waha się powtórzyć za Miltonem: „Zabić dobrą księgę, to gorzej niż zabić człowieka". Bardziej jednak od cytat przekonywającym momentem, jeśli chodzi o zbawienny wpływ książek na człowieka, jest

ostatnia opowieść zbiorku *Stare tygodniki*.

Jest sierpień 1944 roku. Warszawa płonie. W zakładzie dla starców, któremu każdej chwili grozi zagłada, autorka wyciąga z szaty bibliotecznej stare roczniki *„Kłosów"*, *„Wędrowca"*, *„Tygodnika Ilustrowanego"*, sama je wertuje i daje do oglądania starcom i staruszkom na sali szpitalnej. I oto błyskawicznie zmienia się na niej nastrój. Przeszłość ożywa, przesłania sobą potworną teraźniejszość. Podczas alarmu nikt nie chce już schodzić do schronu, bo wtedy trzeba się rozstać z obrazkami, w których zawarta jest ich młodość.

Autorka podświadomie scharakteryzowała w tym z wyjątkową prawdą uwiecznionym epizodzie wojennym klimat swojej książki, całej zapatrzonej w minione. Nawet w formie jej rozmyślań tkwi jakiś pełen swoistego uroku anachronizm, jakiś pogłos romantyzmu, symbolistów, Młodej Polski. *„Belle époque"* — powiedziałby Francuz. Tacy poeci, o jakich pisze Rabska, dziś po świecie nie chodzą. I nikt dziś nie pisze medytacji z natchnienia Seneki, Marka Aureliusza, Emersona, Rilkego, Elżbiety Barrett-Browning, pani de Noailles... a przede wszystkim utworu, który tu nigdzie nie został cytowany, a najmocniej zaciążył na koncepcji całej książki: *Skarbu pokornych* Maeterlincka.

Stefania Podhorska-Okołów

BALZAK NA SZCZEBLU POWIATU

Józef Kuśmierek: *Wyrok*. Warszawa 1957. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 149.

Gdyby ktoś, powiedzmy, pięć lat temu stanął na jednym z placów Warszawy i zaczął wykrzykiwać, że w Polsce dzieje się źle, zostałby uznany za człowieka nie tyle przenikliwego, co szalonego. Niezależnie jednak od oceny takiego postępowania, człowiek ów sprawiłby słuchającym dużą przyjemność.

Gdy Józef Kuśmierek w dworskim okresie naszego życia literackiego pojawiał się na podium sali konferencyjnej Domu Literatów, z włosem zmierzwionym i w stroju niedbałym, nim otworzył usta, wiedzieliśmy już, że przybywa wprost z „terenu", by opowiedzieć nam o czarnych stronach polskiego życia, których był naocznym świadkiem.

Słuchaliśmy go z gorzką sátysfakcją. A ponieważ jego enuncjacje nie przekraczały na ogół ram poszczególnych przedsiębiorstw czy gromad, a fakty, które podawał, przy odrobinie dobrych chęci można było traktować jako fakty sporadyczne — przeto nawet nasi literaccy i nieliteraccy bonzowie słuchali go bez sprzeciwu, najwyżej, zgodnie z obyczajem dworskim, wachlując się perfumowanymi chusteczkami.

Trochę gorzej było, gdy Kuśmierek niektóre z zebranych materiałów ogłaszał w druku. Wtedy w bonzach wywoływał niesmak. Karcono go za to. Ale w końcu się przyzwyczajono i traktowano go jako swego rodzaju dziwaka, który urozmaica monotonię socjalistycznej nudy. Inaczej być nie mogło. Jeśli administracyjna hierarchia literatury miała tolerować takie wyczyny, musiała uznać ich sprawcę za nieszkodliwe *curiosum*. I odwrotnie: jeżeli sprawca pragnął przebywać na obranych pozycjach, musiał się z wyznaczoną mu rolą z góry pogodzić.

Jednakże rola nieznośnego dziecka nie może trwać zbyt długo. Lata mijają, dziecko rośnie, warunki się zmieniają. Kuśmierek przeoczył te niebezpieczeństwa, czego dowodem były jego prasowe oraz ustne wystąpienia w okresie Października. Wówczas działała już prasa tygodniowa i codzienna, był Poznań, rozstrzygały się sprawy zasadnicze. A powiatowa śpiewka Kuśmierka nadal trwała, prawie niezmieniona, chociaż ostrzejsza niż dawniej w krytyce, nie większa duchem, śpiewka reporterska, dydaktyczna, już wówczas minoderyjna i słabiutko składana. Brakowało jej szerokiego oddechu reportaży i publicystyki młodych, któ-

rych akt oskarżenia, nie zadowalając się faktami, pytał o ich psychologiczne, społeczne, ekonomiczne, polityczne źródła oraz na własną rękę i na własne ryzyko szukał wyjścia.

Kuśmierek miał od początku przed sobą dwie drogi: albo włączyć się do wielkiej dyskusji publicystycznej, albo pogłębić problematykę spraw małych, których publicyści Października, prowadząc atak frontalny, nie darzyli dostateczną uwagą. Druga droga była mu bliższa, ale — wkroczywszy na nią — należało ołówek reportera zamienić na pióro pisarza. Taryfa ulgowa przestawała działać, zarówno w sferze intelektu, jak i w płaszczyźnie warsztatu pisarskiego. Fakty już na nikim nie robiły wrażenia, trzeba było tworzyć literaturę faktów.

Wydaje się, że Kuśmierek, jak dotychczas, zaprzepaścił swoją szansę. Wprawdzie pisarstwo konkretne, pisarstwo autentyczne czeka jeszcze na autorów, ale problem podjęcia tego zadania przedstawia się coraz trudniej. Czytelnik literatury pragnie dziś, w rok po Październiku, nie tyle aktualności, nawet skomentowanych, a więc podbudowanych intelektualnie, co literatury aktualnej, śledzącej genezę, podtekst psychologiczny i ludzki sens zjawisk. Jak zaś wiadomo, literatura tego typu bardzo różni się od literackiej reporterki.

W wydanym niedawno zbiorze Kuśmierka *Wyrok* jedna tylko praca ociera się o taką literaturę, jest to *Samotność bez Boga*, wstrząsająca opowieść o człowieku zniszczonym przez strach, opowieść o samotności ludzkiej w sieci posądzeń, o skazaniu człowieka, zanim odbył się nad nim sąd, zanim przeprowadzono śledztwo, zanim w ogóle popełnił zbrodnię, jeśli się tak wolno wyrazić o bohaterze, któremu żaden zbrodniczy czyn nawet nie przeszedł przez głowę.

Reszta opowiadań to gołe fakty zgrabnie przystrojone, relacje o nadużyciach w PZGS-ie i w spółdzielni produkcyjnej, o UB oraz o wielu skrzywdzonych i poniżonych. Nie chodzi zresztą o fakty, bo każdy niemal z opracowanych tematów mógłby się stać zalążkiem opowieści, którą na długo zapamiętałaby literatura, chodzi natomiast o to, że Kuśmierek, nie potrafiwszy z nich wykrzesać iskry artystycznego przeżycia, nie będąc zdolny do uogólnień, nie umiejąc z kroniki wypadków uczynić literackiego dzieła, opatrzony kolekcją faktów — jak jeż kolcami — straszy czytelnika i kłuje, by zaraz pokłute miejsca smarować złotą myślą, czytankową poetyką, cynizmem Hłaski, przykrojonym do potrzeb gazety zakładowej.

Trzeba dziś na nowo zacząć się uczyć trudnej sztuki pisania, gdy mówienie prawdy nie jest już aktem odwagi, a samo pisanie nie jest jeszcze literaturą.

Aleksander Jackiewicz

„ŚWIADEK W KRAJU KAFKI"

Kazimierz Dziewanowski: *Świadek w kraju Kafki*. Warszawa 1957. „Iskry"; str. 239.

Do reportera przychodzi w odwiedziny kolega — również dziennikarz. Gość jest zmiażdżony przeczytanym niedawno *Procesem* Kafki. „Jaka to potworna, ale trafna diagnoza, postawiona ludziom, społeczeństwu, światu! Jak jasno pokazany bezsens życia, beznadziejność jednostki! To jest genialna książka, wielka abstrakcja, pokazująca w prosty sposób, czego człowiek może oczekiwać od świata..." Na to odpowiada reporter: „Abstrakcja? Czy myślisz, że w życiu nie zdarzają się podobne sprawy?" Następuje wstrząsająca opowieść reporterska o iście kafkowskim skandalu sądowym, który wydarzył się w polskim miasteczku Bielsk-Biała w maju 1955 roku — o sprawie, która bez konkretnych dowodów, bez wyraźnie sformułowanego aktu oskarżenia, doprowadziła do „wykończenia" w opinii publicznej trzech uczciwych pracowników bielskiego sądu.

Oto typowy przykład metody pisarskiej Kazimierza Dziewanowskiego —

autora wydanego niedawno przez „Iskry" tomu reportaży pt. *Świadek w kraju Kafki*. Dziewanowski kojarzy spostrzeżenia reporterskie z reminiscencjami wielkiej literatury, ustawia pospolite zdarzenia życiowe w kontekście zasadniczych problemów moralnych i etycznych, obudowuje reportaż ramą fabuły literackiej — nie naruszając jednak w niczym miąższu dokumentalnej treści. Tom *Świadek w kraju Kafki* jest zbiorem reportaży z lat 1954 — 1956. Pamiętam te reportaże z czasów, kiedy w odstępach tygodniowych ukazywały się na łamach *„Świata"*. Prawie każdy z nich był wówczas wydarzeniem dziennikarskim na skalę krajową. Dziewanowski atakował tematy bolesne i drażliwe, niektóre z nich odkrywał po raz pierwszy. Reportaże jego zawsze miały charakter demaskatorski, autor nie ograniczał się jednak do efektownej roli oskarżyciela — gdy tylko mógł, podejmował się także mniej efektownej roli obrońcy — ułatwiając w ten sposób czytelnikowi głębsze wniknięcie w przedstawianą sprawę. Czytelnicy *„Świata"* wysoko sobie cenili humanistyczny ton reportaży Dziewanowskiego. Żaden z tych reportaży nie przypominał suchego meldunku o przestępstwie ani bezosobowej skargi z książki zażaleń. Pulsowały w nich zawsze sprawy żywych ludzi, mocno obchodzących autora i darzonych przez niego serdeczną sympatią. Jeden z warszawskich zecerów, z których opinią środowisko dziennikarskie, jak wiadomo, bardziej się liczy niż z sądami krytyków — tak mi scharakteryzował twórczość Dziewanowskiego: to warto czytać, bo w tym bije serce autora. Obecnie te zasłużone reportaże ze *„Świata"* poddano najostrzejszej próbie, jakiej poddać można utwór dziennikarski — wydano je w formie książkowej. Mam wrażenie, że książka *Świadek w kraju Kafki* może posłużyć jako ważki argument przeciwko tym wszystkim wydawcom i działaczom kulturalnym, którzy uważają, że nie należy wydawać w formie książkowej utworów, drukowanych już uprzednio w periodykach. Książkę Dziewanowskiego od pierwszej do ostatniej strony czyta się jak interesującą powieść. Jest ona czymś znacznie więcej niż arytmetyczną sumą poszczególnych reportaży. Odnajduje się w niej nowy klimat i nowe, nie dostrzegane przedtem wartości.

Reportaże zebrane w książce *Świadek w kraju Kafki* utraciły już — rzecz prosta — swój dawny charakter bojowej interwencji dziennikarskiej w konkretnych sprawach. Ale w zamian za to uzyskały walor trwalszy — walor dokumentów świadczących o swoim czasie. Ta niewielka książeczka zamyka w sobie sporą wiedzę o Polsce lat 1954—1956 — kraju dziwniejszym od wszystkich krajów wymyślonych przez Kafkę. Poza tym w książce Dziewanowskiego uważny czytelnik może podpatrzyć tajniki interesującego procesu pisarskiego — procesu przerastania utworu dziennikarskiego w utwór literacki.

Dziennikarz Dziewanowski ma wyraźne „ciągoty" literackie. Widać to z całej jego książki. Recept na beletryzację dziennikarstwa szuka u mistrzów wielkiego reportażu, jak E. E. Kisch, bądź u współczesnych beletrystów. Dzięki dużej kulturze pióra i sumienności dziennikarskiej jego literackie skłonności nie doprowadzają go nigdy do zdecydowanych porażek. Na ogół jednak w jego reportażach — szczególnie wcześniejszych — „literackość" sprowadza się tylko do roli zewnętrznej ozdoby. Jest jak rama w obrazie. Przystaje do obrazu, lecz nie jest dla niego niezbędna i w każdej chwili można ją odjąć, nie powodując przez to żadnych zmian w treści obrazu. Ale obok tych „literackich" reportaży w książce *Świadek w kraju Kafki* odnaleźć można także utwory odlane z jednolitego kruszcu najczystszej literatury. Chociażby taki obrazek pt. *Do kogo dzwoni mój telefon*. Reporterowi zakładają w mieszkaniu telefon. W ubogiej, proletariackiej uliczce Pragi ta pospolita już zdobycz cywilizacji jest czymś wyjątkowym. W wypadkach koniecznej potrzeby z telefonu korzystają mieszkańcy kamienicy, a nawet domów sąsiednich. Przez mieszkanie reportera przesuwa się cała procesja biednych, zmartwionych mężów, żon, ojców i matek, dzwoniących do lekarzy, szpitali, po pogotowie i do adwokatów. Drobne reporterskie obserwacje, fragmenty zasłyszanych rozmów telefonicznych układają się w przejmujący skrót życia całej dzielnicy, w przeczucie wielu powikłanych losów ludzkich. To już jest literatura całą gębą — sugestywna jak

krótkie opowiadania Czechowa. Z równie prostych założeń wynikł inny utwór zbioru: *Śmierć i słoik rosołu*. Reporter leży chory w szpitalu. Przez pięciołóżkowy pokój szpitalny przewijają się różni chorzy: chłop ze wsi cierpiący na przepuklinę, redakcyjny szofer, który spowodował wypadek samochodowy, szatniarz z kawiarni „Marca", umierający na raka staruszek, który nie stracił mimo to apetytu na rosół. Nieciekawe postacie, nieciekawe sytuacje. Ale tu właśnie najlepiej uwidacznia się talent Dziewanowskiego. Świetny, czuły reporter wydobywa z czterech nieciekawych postaci ludzkich utajone w nich bagactwo przeżyć i przy pomocy kilku mistrzowskich skrótów ukazuje je czytelnikowi. I znowu powstaje małe arcydziełko pisarskie, które — zachowując reportażową ścisłość realiów — ze względu na siłę swego wyrazu artystycznego należy już całkowicie do literatury.

Te dwa najlepsze utwory zbioru najpełniej uzasadniają prawo obywatelstwa książki *Świadek w kraju Kafki*. Po pierwsze dlatego, że gdyby takie utwory przepadły wraz z gazetową makulaturą, byłoby to niewątpliwą stratą dla czytelnika. Po drugie dlatego, że autor powinien zobaczyć te opowiadania w kontekście całej swej twórczości, aby zrozumieć, że właśnie one powinny stać się drogowskazem dla jego dalszego rozwoju pisarskiego.

Marian Brandys

„RÓŻOWE I CZARNE"

Andrzej Kijowski: *Różowe i czarne*. Kraków 1957. Wydawnictwo Literackie; str. 354.

„Wiek" dojrzały krytyka literackiego zaczyna się wówczas, gdy dochodzi on do świadomości własnej niewiedzy. Ten pozorny paradoks mówi o warunku koniecznym intelektualnej dojrzałości krytyka, co oczywiście nie oznacza, by zarazem określał jej rację dostateczną. O co w nim chodzi?

Wydaje mi się, iż w indywidualnej biografii nieomal każdego krytyka literackiego, na samym jej początku, u progu publicystycznej działalności, istnieje okres, któremu potronują — nigdzie nie napisane, choć we wszystkich wystąpieniach obecne — hasła: „wiem wszystko" i „wiem znacznie lepiej, niż wiedzą inni". Okres ten cechuje naiwna wiara w bezsporną słuszność przyjętych kryteriów wartościowania, aprioryzm, alternatywny tryb ferowania sądów (skala ocen pozbawiona jest odcieni pośrednich), przeświadczenie o uniwersalnym charakterze posiadanego klucza.

Świadectwem rozwoju krytyka są jego wątpliwości intelektualne. Gdy miejsce apodyktycznych twierdzeń zajmują sądy opatrzone znakiem zapytania, a zamiast formuł ostatecznych pojawiają się prawdy relatywne, gdy sztywny system wartości rozsypuje się w zetknięciu z żywą i zmienną materią literacką, a jego miejsce muszą zająć kryteria odpowiadające naturze „badanego" przedmiotu — wówczas etap wiedzy naiwnej zostaje przezwyciężony. Krytyk wchodzi w okres działalności dojrzałej. I choć niejednokrotnie w gąszczu problematyki, której niesposób jednoznacznie zdefiniować, budzi się w nim tęsknota za minioną fazą, kiedy wszystko okazywało się jasne i zrozumiałe, gdy nie było miejsca na wahania i wątpliwości, to jednak właśnie owa świadomość własnej „niewiedzy" stwarza warunki dla jego dojrzałości. Każe mu szukać dróg odrębnych i oryginalnych, narzuca konieczność nieustannej kontroli i weryfikacji poglądów, zmusza do ciągłego wzbogacania warsztatu.

Ten naturalny proces indywidualnego rozwoju krytyka literackiego jest zjawiskiem ponadideologicznym. Dotyczy w równym stopniu idealisty, jak i wyznawcy materializmu, ateisty i wierzącego, zaangażowanego politycznie i obojętnego. Cała bowiem kwestia sprowadza się nie do jakości poglądów krytyka, lecz do sposobu ich „przeniesienia" na teren spraw literatury. Rozwój, o którym

mówię, może przybierać dwie formy. Może być równoznaczny z totalnym odrzuceniem poglądów, które były charakterystyczne dla okresu „naiwności", a które obecnie krytyk osądza jako złudzenia. Ale może również polegać na obniżeniu rangi przeświadczeń, uznanych uprzednio za jedynie wartościowe, przy równoczesnym zachowaniu ich zasadniczego zrębu. Obniżenie rangi odbywa się w ten sposób, że zapatrywania dawniej jedyne (mające w przekonaniu krytyka wartość absolutną) stają się obecnie elementem nowego, szerszego, systemu poglądów. Mogą nawet w tym systemie odgrywać rolę całkiem niepoślednią, ale tylko jako jeden z wielu jego składników. Tracą przeto swe dominujące stanowisko.

Trudno byłoby odpowiedzieć na pytanie, w jakich okolicznościach indywidualny rozwój krytyka przybiera postać pierwszą, a w jakich drugą. Wiąże się to chyba z naturą samych zapatrywań. Do swojego całkowitego zaprzeczenia prowadzą najczęściej ortodoksyjne poglądy ideologiczne, natomiast większą trwałość (nie mylić z niezmiennością) wykazują przyjęte przez krytyka założenia określonej metody naukowej.

W biografii krytyków pokolenia, do którego należy Andrzej Kijowski, naturalny — ponadideologiczny — proces rozwojowy, nazwijmy go umownie „dorastaniem do świadomości niewiedzy", łączył się ze zjawiskami, jakie dorzuciła do niego ogólna sytuacja ideowa lat, w których to pokolenie osiągało literacką dojrzałość.

Mówi się często, że zdogmatyzowana ideologia marksistowska i pochodna wobec niej estetyka doprowadziły do całkowitego upupienia krytyki literackiej. Powiedziałbym raczej, iż upupieni zostali ci krytycy, którzy normalną fazę niedojrzałości i związane z nią złudzenia mieli już poza sobą. Przyjęcie normatywnych „postanowień" estetyki socrealistycznej w jej kształcie danym niejako przedustawnie, powstałym nie w wyniku uprzednich sprawdzeń empirycznych, lecz wydedukowanym z ogólniejszych założeń ideologii, zepchnęło ich z powrotem do naiwnego okresu „wiem wszystko". Inaczej rzecz się miała z krytykami, którzy wchodzili do literatury równocześnie z „odgórną" ofensywą marksizmu. Estetyka złożona z kilku formuł elementarnych, arbitralna, dysponująca pojęciami, które zdolne są jednoznacznie określić „istotę" zjawisk artystycznych, eliminująca ze sfery tych zjawisk wszelką przypadkowość i — co najważniejsze — estetyka postulatywna, mająca ambicje (a jak się okazało, również realne możliwości) wpływać kształtująco na twórczość, „mądrzejsza" od twórczości, bo „prawidłowo" pojmująca działanie konieczności historycznych i w związku z tym świadoma zadań literatury, ta estetyka była dla nich pierwszym stopniem wtajemniczenia. Marksizm spotęgował w sposób niezwykły n a t u r a l n e uroszczenia młodych krytyków, stworzył im warunki łatwego osiągnięcia pozornej wszechwiedzy, harmonizował zatem idealnie z dążeniami właściwymi dla okresu niedojrzałości, który i tak zwykłą koleją rzeczy przejść musieli. Wyjątkowość sytuacji polegała wyłącznie na tym, że wszyscy oni reprezentowali w tym okresie swego rozwoju j e d n a k o w y dogmatyzm, że „prywatna" pryncypialność każdego z nich wynikała z identycznych — wspólnych im — przesłanek ideowych.

Ale już przezwyciężanie tej fazy przebiegało po torach różnorodnych. Było to przezwyciężanie zarówno własnej niedojrzałości — w planie indywidualnego rozwoju krytyka, jak też przezwyciężanie marksistowskiej wiedzy „ułatwionej" — w planie szerszym. Są to po prostu dwa oblicza jednego procesu.

Proces ten daje się obserwować również w twórczości krytyczno-literackiej Andrzeja Kijowskiego. W pracach zebranych w tomie *Różowe i czarne* można z łatwością wskazać kolejne stadia odchodzenia autora od problematyki zrodzonej przez realizm socjalistyczny. Początkowo były to jedynie przygodne wycieczki poza zaklęty krąg oficjalnych niejako poglądów, nie w celu ich podważenia, lecz z myślą o „uzupełnieniu" i „wzbogaceniu". Z czasem jednakże sumują się one w wyraźny rozrachunek. Rzecz charakterystyczna — rozrachunek ów bynajmniej nie wysuwa się na czoło wystąpień Kijowskiego, nie jest zasadniczym motywem jego artykułów. Przezwycięża on estetykę pozorów (słowo „pozór" należy do najczęściej używanych w jego książce) nie tyle na drodze bezpośredniego starcia teoretycznego, ile przez stopniowe wypieranie jej ze swego warsztatu, przez

zastępowanie **własną** problematyką literacką. Najistotniejsze, że Kijowski „korzysta" na tym generalnym przecież w latach ostatnich rozrachunku znacznie więcej niż wielu krytyków z jego pokolenia. Podczas gdy oni toczą permanentny spór z minioną fazą swego ideowego rozwoju — zresztą na ogół poza sferą zagadnień literackich — mobilizując do tego sporu wszystkie rezerwy intelektualne, nieomal spalając się w nim całkowicie, autor *Różowego i czarnego* buduje własny program krytyczno-literacki, zbliża się krok za krokiem do coraz pełniejszego określenia własnej postawy. Rozwój jej polega na wprowadzaniu coraz to nowych punktów widzenia do oceny współczesnej literatury. Mówię nieco „na wyrost", albowiem mam na myśli nie tylko zawartość książki, ale również późniejsze prace Kijowskiego, nie objęte ramami omawianego tomu. *Różowe i czarne* ukazuje kiełkowanie wielu pomysłów i motywów, które dopiero później osiągną wyższy stopień krystalizacji. Tu zaledwie narastają. Punkty widzenia, z jakich Kijowski próbuje oglądać zjawiska literackie, są — w miarę kształtowania się jego postawy — coraz bardziej różnorodne, ale równocześnie — co jest naturalnym następstwem różnorodności — stają się źródłem całego szeregu niekonsekwencji. Najważniejsza z nich dałaby się przedstawić jako sprzeczność pomiędzy wyobrażeniem Kijowskiego o zadaniach krytyki, gdy mówi on o wtórności wpływów teoretycznych na twórczość literacką (por. str. 331 i następne, a także późniejszy artykuł o *Postępie i głupstwie* Jana Kotta), a jego własną działalnością, która przecież w dużym stopniu polega na konstruowaniu problemów teoretycznych. Dlatego najważniejsza, ponieważ dotyczy założeń metody. Jest to zresztą jeden z dowodów na to, że zapatrywania krytyczno-literackie Kijowskiego są w stanie ciągłej krystalizacji, poszukiwań, a więc rozwoju. Trudno tu przykładać sztywne ramy jakiegoś idealnego systemu przekonań niesprzecznych, tym bardziej że ujęcia Kijowskiego, jak zresztą działalność wielu piszących obecnie krytyków, wyrosły przecież z nieufności do takiego systemu. Pomińmy zatem niekonsekwencje. Traktujmy je raczej lojalnie jako świadectwa sytuacji, w których krytyk próbuje nowych sprawdzianów, gdy stare okazały się zawodne.

Felietony i recenzje, o których mowa, powstawały w latach 1950—1956. Zbiór ich określa autor w słowie wstępnym jako książkę o własnych i cudzych pomyłkach, które trzeba jakoś uporządkować i podsumować, by mogły stać się jak najpełniejszym świadectwem przebytego „etapu". Proszę zwrócić uwagę: autor uzasadnia wydanie swej książki nie tym, że posiada ona jakieś istotne wartości poznawcze, że odkrywa nowe tereny, nie dostrzeżone przez innych, że stawia problemy i rozstrzyga je w sposób oryginalny, lecz przeciwnie — tym, że jest ona niesłuszna (bo obraca się w sferze pozorów), że sumuje typowe pomyłki, że dzieli niepowodzenia legionu innych krytyków. Jakiż zatem jest jej cel — można spytać. Chyba ten tylko, by „ułatwiać" zadanie przyszłemu historykowi literatury, dla którego będzie świadectwem, dokumentem, skoro już w momencie powstania odmawia jej autor aktualnych wartości. Dostrzegam w takiej postawie objaw swoistej kapitulacji. Lęk przed traktowaniem swego indywidualnego rozwoju jako procesu odrębnego, podporządkowanego nie tylko prawidłowościom ogólnym, rządzonego również przez „prawa autonomiczne". Brak odpowiedzialności za kształtowanie się **własnych** zapatrywań i ambicji, by ten własny rozwój ujmować jako proces ciągły i konsekwentny. By w pomyłkach zobaczyć zawiązek przyszłych rozstrzygnięć, które się uważa za słuszne, by w naiwności dostrzec fazę poprzedzającą dojrzałość, a w niepowodzeniach celowe poszukiwania. Brak ambicji, aby świadomie konstruować własną „osobę" (w znaczeniu, jakie temu słowu nadaje socjologia) krytyczno-literacką. I choć autor z góry niejako przekreśla aktualną (a.d. 1956 i 57) wartość poglądów zawartych w *Różowym i czarnym*, to jednak wydaje mi się, iż lojalny czytelnik powinien w nich dostrzec to, co decyduje o jednolitości postawy Kijowskiego, co sprawia, że stanowią one naturalne ogniwo poprzedzające jego obecne wystąpienia i łączą się z nimi na widocznych mostach.

Punkty widzenia Kijowskiego mieszczą się bowiem wyraźnie w kręgu zakreślonym przez jego „obsesje" i poza ów krąg na ogół nie wybiegają. Zagad-

nienia stawiane przez krytyka dają się wszystkie sprowadzić do określonego t y p u problematyki, która go nieustannie pasjonuje i choć zdradza tendencję do ciągłego rozszerzania się i komplikowania, to jednak pozostaje w zasadzie jednorodna. Kijowskiemu można nierzadko odmówić konsekwencji w rozstrzygnięciach merytorycznych, nigdy nie można mu jej odmówić w zakresie r o d z a j u podejmowanych spraw i w ogólnym s p o s o b i e ich ujęcia. Naprzód o tym sposobie.

Metodzie Kijowskiego obcy jest analityczny opis dzieła literackiego. Obce są dociekania nad właściwościami struktury utworu i poetyki. Nie ma w niej miejsca na zagadnienia tradycji artystycznej i jej współczesnych oddziaływań. Jest to metoda niejako wyzwolona spod wpływów nauki o literaturze, niezawisła od wszelkiej problematyki historyczno-literackiej. W ogóle wahałbym się ją określić jako „badawczą", ponieważ nie służy żadnym czynnościom, które można nazwać badaniem jakiegoś przedmiotu. Przeciwnie — ona jest wyraźnie nastawiona na t w o r z e n i e takiego przedmiotu. Ujęcia Kijowskiego dotyczą nie tyle samego dzieła, co problemów, jakie rodzą się, gdy dzieło to zostaje umieszczone w perspektywie poglądów krytyka. „Immanentne" właściwości utworu, wewnętrzna filozofia wykładająca się poprzez konstrukcję, ideologia zawarta w „obrazie", nie interesują go jako zjawiska mające wartość samodzielną, niezależną od tego, jakie się do nich stosuje oceny. Kijowski nie komentuje utworu, lecz wznosi ponad nim nadbudowę, wprowadza własne znaczenia ideowe, dopełnia dzieło, wpisując w nie swój własny tekst. Dlatego najbardziej odpowiadają mu takie formy wypowiedzi, w których nie potrzebuje się krępować względami recenzenckimi, gdy troska o wierność sądu wobec utworu nie ogranicza jego teoretycznej inwencji. W nich wypowiada się najpełniej i one też stanowią w jego dotychczasowym dorobku pozycje najciekawsze. Zresztą — rzecz charakterystyczna — w książce Kijowskiego dostrzec można wyraźnie, jak wraz z wprowadzaniem nowych wątków myślowych, z komplikacją i pogłębianiem dawniej występujących coraz częściej obok recenzji pojawia się „szkic". Nazwa ta bardziej niż „felieton" odpowiada naturze prac K
jowskiego; określam przy jej pomo
artykuł krytyczno-literacki, które
punktem wyjścia nie jest konkret
dzieło lub zespół dzieł, jak w recenz
lecz problem. Różnica między ty
„gatunkami" jest wyraźna: o ile w r
cenzji przedmiot ujęcia dany jest ni
jako z góry i wyznacza kierunek ro
ważań, o tyle w szkicu zostaje
stworzony w toku wywodów. Kryt
bądź stawia pewne zagadnienie i us
łuje je rozstrzygnąć, bądź też ogr
nicza się do sformułowania problem
pozostawiając otwarte furtki rozwiąza

Szkiców takich nie ma w pierwsz
części tomu Kijowskiego, natomia
zdecydowanie przeważają w części dr
giej. Pochodzą one z lat 1955—1956.
tym okresie — jak się wydaje — aut
„wchodzi na swoje korzenie", wte
chyba kształtują się najpoważniejs
elementy jego postawy. Myślę o pr
cach takich, jak: *Prawda i radość, K
bohaterem?, Smutne dziecko, czyli
literaturze współczesnej* i in. Mys
także o tych artykułach Kijowskieg
które jako przeglądy prasy ukaz
wały się w *„Twórczości"*. Należą o
z pewnością do ciekawszych dokume
tów okresu „odwilży". Nie mów
już o wypowiedziach Kijowskiego
późniejszego okresu, nie objętego r
mami książki, choć przecież potwie
dzają one szczególnie dobitnie ow
tendencję do ujmowania poszczeg
nych zdarzeń literackich w szeroki
perspektywach jakichś nadrzędny
problemów. Konkretne utwory sta
się w ogóle tylko materiałem egzemp
fikacyjnym. Równolegle do tego ule
również przeobrażeniom recenzja. C
raz więcej miejsca zajmuje w niej ma
gines krytyka, który w oceniany
dziełach szuka przede wszystkim wła
nych „obsesji". Niech jako świadectw
posłużą: *Czy literatura zagraża polit
ce?* (o *Władzy* Konwickiego), *Nowe op
wiadania Jerzego Andrzejewskieg
Nowe opowiadania Marii Dąbrowski
Głos pokolenia* (Hłasko), *Księga m
łych i wielkich strachów (Niebiesk
kartki).*

Przy zewnętrznym oglądzie ksią
Kijowskiego uderza przede wszystki
że teren jego dociekań stanowi w
łącznie proza. Również w pracach, k
re mają cele ogólniejsze, materiał d
wodowy pochodzi z kręgu powie
i noweli. Jedyny wyjątek to feliet
o parodiach Swinarskiego. I chyba

grę wchodzi nie tylko brak „słuchu" na poezję, swoiste, lecz jakże równocześnie typowe ograniczenie wrażliwości czytelniczej. Wydaje mi się, że ten drobny fakt świadczy o czymś daleko istotniejszym. W programie literackim Kijowskiego nie ma po prostu miejsca na poezję. Program ten jest wycelowany na literaturę porządkującą doświadczenia współczesności, ukazującą zasadnicze dramaty naszych dni, związaną nierozdzielnie z losami pokoleń, które przeżywają wspólną wszystkim historię poprzez własne kompleksy moralno-ideowe. Proza — przede wszystkim powieściowa — jest gatunkiem szczególnie nadającym się jako sprawdzenia dla tego rodzaju postulatów. Nic dziwnego zatem, że stoi ona w centrum zainteresowania Kijowskiego. Gdy zaś krytyk nie znajduje w niej odpowiedzi na pytania, które uważa za najistotniejsze, wówczas sam usiłuje problematyzować współczesność, wskazywać konflikty, formułować zadania, jakie literatura powinna podjąć. Postulaty Kijowskiego wyrastają z dwojakich tęsknot. Z tęsknoty do dzieł, które realizowałyby określony ład filozoficzny, które chaos teraźniejszości przeobrażałyby wedle określonej zasady porządkującej. I z tęsknoty za literaturą oryginalną. Dla Kijowskiego oryginalność nie jest cechą sposobów literackich, jest właściwością sytuacji historycznej, z jakiej literatura wyrasta. Dzieło wtedy jest oryginalne, gdy podejmuje swoiste dla danej chwili dziejowej, niepowtarzalne w innych, zadania. Gdy ukazuje dramaty ściśle umiejscowione w czasie i przestrzeni i gdy — co najważniejsze — wynika ze świadomości hierarchii tych dramatów. Gdy spod pozornych wydobywa rzeczywiste. Jest to oryginalność, jakiej domagał się Stanisław Brzozowski.

Kijowski pragnie literatury, która przylegałaby ściśle do rzeczywistych doświadczeń historycznych, nieodkształconych przez mitologię, której siłą byłoby to, że czerpie soki żywotne z okoliczności nie spotykanych nigdzie poza granicami kraju między Bugiem a Odrą. O takiej oryginalności mówi jako o wielkiej szansie literatury polskiej. Zwraca się przeto przeciw wszelkim wzorcom sprowadzanym z zewnątrz. W pamflecie *Chcieliście sztuki, no to ją macie* pisze o epigońskie współczesnej literatury, o jej podwójnej zależności: wobec dwudziestolecia i wobec dzisiejszej Europy.

Obydwie tęsknoty — do filozoficznego porządku i do oryginalności — są trwałymi motywami działalności Kijowskiego. Trwałymi w tym sensie, że rodzą wciąż jednakowy t y p postulatów, ale równocześnie przedmiot tych tęsknot ulega przeobrażeniom. Zwłaszcza pierwszej.

Kijowski początkowo rozwijał ideologię artystyczną, jaka była dorobkiem *„Kuźnicy"*. Jego „inność" na tle krytyki okresu socrealizmu polegała przede wszystkim na tym, że w swoich wystąpieniach nawiązywał do zapatrywań *„Kuźnicy"* w sposób nie prowadzący do ich prymitywizacji. Podjął je w stanie niejako czystym. Realizm — jako postulat naczelny — był dlań nade wszystko porządkiem historiozofic̨znym. Marzyła mu się powieść odsłaniająca prawidłowości dziejowe, zdolna ukazać działanie konieczności historycznych, powieść ujmująca w jednolitych kategoriach artystycznych kształtującą się rzeczywistość. Wielka epika. Odpowiednikiem ładu historiozofic̨znego miała być jednorodność gatunkowa utworu. Stąd niechęć do utworów, które — jak proza Zielińskiego — nie odpowiadały wymogom „czystej" epiki. Stąd apoteoza *Obywateli.* Rzecz charakterystyczna — przemiana postawy Kijowskiego zarysowuje się najpełniej w dwóch ocenach powieści Brandysa. O ile w pierwszej daje jej wysoką rangę właśnie za to, że odpowiada ona na jego tęsknoty historiozoficzne, o tyle w drugiej, późniejszej, gdy zestawia *Obywateli* z *Popiołem i diamentem (Prawda i radość),* sytuacja ulega zmianie: utwór Andrzejewskiego traktowany jako pewien typ literackiej „filozofii" wygrywa zdecydowanie z innym typem, który reprezentują *Obywatele.* Pojawia się bowiem wówczas w artykułach Kijowskiego nowy problem. Coraz bardziej pasjonuje go antynomia praw historycznych i indywidualnego losu ludzkiego. Historii i psychologii, historiozofii i moralistyki. Wielkim tematem literackim staje się teraz konflikt pomiędzy „koniecznością" a „powinnością". Nie bez przyczyny używam pojęć, które zrobiły ostatnio karierę w esejach Kołakowskiego. Program literacki Kijowskiego wyrasta z tych samych źródeł, co moralistyka publicysty *„Nowej Kultury"*. Nie wiem, czy

punkt dojścia będzie taki sam, skłonny byłbym przypuszczać, że raczej nie, ale geneza jest ta sama — nieufność do ideologii, która z ogólnych racji historiozoficznych wnioskuje o prawidłowości życia jednostki i jej postawie moralnej.

Nie od razu przeciwstawienie, o którym mówię, pojawiło się w pełnym wymiarze w pracach Kijowskiego. W artykule o opowiadaniach Marii Dąbrowskiej chodzi mu raczej o zaakcentowanie rozbieżności pomiędzy modelem historii a bohaterem nieświadomie przeżywającym tę historię. Natomiast w zestawieniu *Obywateli* z *Popiołem i diamentem* już wyraźnie idzie o antytezę indywidualnej postawy moralnej i konieczności dziejowej. Pisarz, który tę antytezę stawia w centrum filozofii swego dzieła, czyniąc z niej podstawę sytuacji tragicznej, wygrywa z twórcą, który „patrzy pogodnie na ręce historii, czekając, co mu ona ofiaruje".

Późniejsze prace Kijowskiego, napisane już po wydaniu książki, jeszcze niejednokrotnie podejmują problem tragizmu. Im bardziej jednak „wyostrza" krytyk to zagadnienie, ujmując je równocześnie w perspektywach poetyki normatywnej (*Resztki, resztki...*), tym bardziej wyraziście zarysowuje się niebezpieczeństwo aprioryzmu. Jest bowiem różnica, czy się wskazuje literaturze pewne sytuacje (np. tragiczne), postulując ich podjęcie, czy też — jak czyni Kijowski — określa się w trybie normatywnym szczegółowe warunki tych sytuacji. Aprioryzm kategorii historiozoficznych zostaje wtedy po prostu wymieniony przez aprioryzm pojęć moralnych. Zarówno jeden, jak i drugi są jednakowo groźne.

Kijowski jest krytykiem nieustannie poszukującym prawidłowości współczesnej literatury. Swoje ambicje opłaca większym kosztem niż inni, ale też więcej zyskuje. Jego prace są świadectwem ciągłego rozwoju i krystalizacji poglądów, które, budząc często sprzeciw, nie pozostają nieomal nigdy obojętne, prowokują do sprecyzowania własnej postawy. Kijowski jest jednym z niewielu, którzy potrafią dramaty literatury rozgrywać w sferze pojęć krytycznych. To przede wszystkim decyduje o jego miejscu w naszym życiu literackim.

Janusz Sławiński

KSIĄŻKA O PIOTRZE MICHAŁOWSKIM

Hanna Mortkowicz-Olczakowa: *Piotr Michałowski.* Kraków 1956. Wydawnictwo Literackie; str. 315.

Niechaj autorka monografii o Piotrze Michałowskim zechce mi wybaczyć, że w tej recenzji zatrzymam się na jednym tylko zagadnieniu interesującym mnie najbardziej, zagadnieniu, które można by nazwać konfliktem patriotyczno-artystycznym. Nie umniejsza to w niczym, rzecz prosta, wartości jej pionierskiej pracy; zbeletryzowana monografia, której tematem jest życie i twórczość malarza, jest u nas bardziej niż rzadka, zaś próba popularyzacji, jakiej podjęła się w swojej książce Hanna Mortkowicz-Olczakowa, zasługuje na najwyższy szacunek, zwłaszcza jeśli zwrócić uwagę na staranność i rzetelność dokumentacji, ścisłość faktograficzną i historyczną, daleką od wszelkiego pedantyzmu, oraz walory literackie *Piotra Michałowskiego.*

Książka opowiada o dziejach jednego z najwybitniejszych naszych malarzy, którego życiorys jest na swój sposób niezmiernie ciekawy. Na sposób polski, oczywiście. Do tej biografii obcy czytelnik nie znajdzie klucza. I tu zaczyna się wyłaniać zagadnienie, ów konflikt patriotyczno-artystyczny, który nigdzie nie przedstawia się ostrzej niż w Polsce pod zaborami (i nie tylko pod zaborami zresztą). Konflikt Polak — artysta, który jest głównym problemem życia Michałowskiego, mniejsza o to, czy wyraźnie sprecyzowanym w jego świadomości. I, jak mi się zdaje, głównym proble-

mem każdej książki o nim. Hanna Mortkowicz-Olczakowa w biografii Michałowskiego raczej pragnie się doszukać harmonii niż konfliktu, a w każdym razie zwycięstwa człowieka i artysty. Ale biografia Michałowskiego jest oczywistym świadectwem klęski, jaką poniósł artysta pokonany przez Polaka i obywatela. Autorka monografii próbuje wykazać, że mimo licznych trudności artysta wyszedł z tej walki obronną ręką. O klęsce przy tak świetnym dziele nie może być mowy.

Jeśli jednak oderwać się choć na chwilę od kategorii narodowych jako obowiązującej miary wszechrzeczy, sprawa przedstawia się nieco inaczej. Ale wpierw kilka danych biograficznych. Michałowski pochodził z rodziny ziemiańsko-arystokratycznej, kulturalnej, patriotycznej, ze świetnymi koligacjami, bardzo ustosunkowanej. Przyszły malarz był od najwcześniejszej młodości osaczony polskością, losem polskim, męczeństwem narodowym, którego pamięć, chociażby w postaci dyskretnych aluzji, należała do programu wychowawczo-moralnego w każdym szanującym się polskim domu. Ponieważ Michałowski urodził się w 1800 roku, jego sny o potędze uzupełniła jeszcze legenda napoleońska. Obraz będzie pełny i nie pozbawiony pewnej pikanterii, jeśli dodamy, że rodzinne strony artysty to zabór austriacki, a więc zasięg oddziaływania Krakowa, jego myśli politycznej i obyczajowości. Oto sytuacja, w jakiej rośnie malarz o talencie niewątpliwym, o talencie fenomenalnym. Kiedy ten malarz, już po ukończonych studiach, przyjeżdża do Paryża po raz pierwszy, okazuje się, że wielka kariera artystyczna stoi przed nim otworem. Michałowski nie korzysta z tej wyjątkowej szansy dla tysiąca rzeczywistych czy urojonych obowiązków, wobec których jego malarstwo schodzi na plan dalszy. Rezygnuje z kariery, to znaczy z pełnej możliwości rozwoju, z możliwości całkowitego poświęcenia się malarstwu, ponieważ trzeba być w ojczyźnie, gdy się jest Polakiem; ponieważ trzeba dbać o majątek, kiedy się jest właścicielem ziemskim; ponieważ trzeba piastować urząd *pro publico bono*, jak to od pokoleń czynili ludzie z jego sfery, a w tej chwili jest to bardziej niż kiedykolwiek patriotyczną powinnością; ponieważ ma rodzinę, stosunki i chłopów, o czym zapominać nie wolno; i ponieważ wybrawszy malarstwo i rezygnując z całej reszty, czułby się w pewien sposób zdeklasowany. Z drugiej jednak strony Michałowski jest urodzonym malarzem, malarzem z krwi i kości: taki malarz nie wyrzeknie się nigdy swej sztuki. Michałowski szuka wyjścia i wyjście takie znajduje, posłuszny maksymie, szaleńczej przy pozorach rozsądku, która każe łączyć piękne z nadobnym. To znaczy Michałowski usiłuje sprostać licznym swoim obowiązkom i malować jednocześnie. Brak instynktu, uwikłanie się w kompleks spraw, z których niesposób się wydobyć? Prawdopodobnie jedno i drugie. Artystyczny instynkt samozachowawczy niekoniecznie musi iść w parze z jasną świadomością twórczą. Zresztą pokolenia pracowały na to, żeby ukształtować pewien rodzaj obywatelskiej moralności, potępiającej wszystko, co narusza jej hierarchie; czymże innym dla tej moralności może być malarstwo, jak p r y w a t ą? Michałowski bierze więc udział w życiu publicznym, gospodaruje na wsi, jest dobrym panem dla chłopów, przykładnym sąsiadem, szanowanym obywatelem itd. Trochę dziwak, jak krążą słuchy, ale to już idzie na rachunek malarza. Malarza mało komu w kraju znanego. Nie to jednak jest najważniejsze. Gorzej, że całe jego dzieło, które i tak należy przecież do najwyższych osiągnięć w historii malarstwa polskiego, nie pozostaje w proporcji do możliwości jego talentu, jest fragmentaryczne, niepełne, projekt zaledwie tego, czym mogłoby być, gdyby artysta wyznaczył mu w swym życiu miejsce naczelne. I cały l o s p o l s k i zamyka się w fakcie, że Michałowski, artysta tej miary, co Géricault, z którym łączą go pokrewieństwa talentu i sposobu widzenia, zostawił dzieło znacznie mniej zaawansowane niż malarz francuski, przy czym Géricault umarł mając lat 33, gdy Michałowski dożył lat 55.

Hanna Mortkowicz-Olczakowa, która traktuje osobę, życie i dzieło Michałowskiego z największym pietyzmem, próbuje rzecz wyjaśnić, usprawiedliwić, przeciwności połączyć, konflikty pogodzić. Ów l o s p o l s k i, który przyciął skrzydła genialnemu artyście, znajduje w niej obrońcę, pełnego rozsądku i dyskretnych zastrze-

żeń, ale przecież obrońcę. Co więcej, autorka podnosi zasługi Michałowskiego jako patrioty i obywatela, to znaczy okaleczały wskutek wiary w mity i posłannictwa narodowe artysta nie budzi w niej żadnego sprzeciwu. W jej rozumieniu taka właśnie postawa zasługuje na szacunek.

Oczywiście, nie chodzi tu bynajmniej o dosłowność ani o integralne potępianie czegokolwiek, w tym wypadku uczuć i obowiązków obywatelskich. Chodzi jedynie o zachowanie proporcji, nareszcie pozostających w stosunku właściwym do wartości, i hierarchie, które niekoniecznie muszą być mierzone skokami do Elstery czy wynikami osiągniętymi w gospodarowaniu na roli przez Piotra Michałowskiego, prezesa Rady Administracyjnej w Krakowie, ponieważ ów Piotr Michałowski miał zupełnie co innego do zrobienia. Chodzi o to, żeby zastanowić się wreszcie nad rozmiarami klęski artystycznej i intelektualnej, jaka jest konsekwencją tradycyjnej wiary w przewagę „racji stanu" nad wszystkimi innymi racjami.

Joanna Guze

KLAUS MANN I JEGO „MEFISTO"

Klaus Mann: *Mefisto*. Przełożyła Jadwiga Dmochowska. Warszawa 1957. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 412.

W roku 1924 osiemnastoletni Klaus Mann, syn Tomasza Manna, przybył z rodzinnego Monachium do Berlina, gdzie zamierzał rozpocząć karierę literacką. Najpierw zaoferował tygodnikowi *„Weltbühne"* — notabene pod pseudonimem — trzy krótkie prace krytyczne, poświęcone twórczości Rimbauda, Huysmansa i Georga Trakla. Prace te zostały z miejsca przyjęte.

Wkrótce czołowe pisma Rzeszy ogłaszają liczne felietony, eseje i wiersze młodziutkiego debiutanta. Jego recenzje teatralne, drukowane na łamach niezbyt poważnego, ale bardzo poczytnego dziennika, *„Zwölfuhrmittagsblatt"*, wyróżniają się błyskotliwością i arogancją, wzbudzają zachwyt i oburzenie. W roku 1925 ukazuje się tom nowel *Vor dem Leben*, powitany przez prasę przychylnie, a przez Stefana Zweiga — wręcz entuzjastycznie.

Jednocześnie pojawiło się wydanie książkowe dramatu *Anja und Esther*, który już na jesieni 1925 roku został wystawiony w Hamburgu i Monachium. W Monachium sztuka padła, w Hamburgu natomiast zdobyła sobie uznanie krytyków i publiczności—chyba za sprawą niezwykłej obsady aktorskiej. Otóż główne role grali w przedstawieniu hamburskim: Erika Mann (siostra autora), Pamela Wedekind (narzeczona autora i córka Franka Wedekinda) oraz wielki, wówczas jeszcze mało znany aktor, Gustaf Gründgens (który wkrótce stał się szwagrem autora, gdyż poślubił Erikę Mann). Za namową dyrekcji teatru Klaus Mann sam zagrał jedną z ról.

W błyskawicznym tempie powstała jego następna sztuka (*Revue zu Vieren*), która została wystawiona w Lipsku w tej samej efektownej obsadzie. Sensacja była tym razem jeszcze większa, gdyż dekoracje projektowała Thea Sternheim, córka Karola Sternheima.

Tak więc Klaus Mann cieszy się już w kilkanaście miesięcy po swym debiucie nie byle jaką popularnością. Tomasz Mann, który z pobłażliwością, ale i z pewnym zadowoleniem przygląda się wyczynom swego jeszcze niepełnoletniego i już głośnego syna, daruje mu pod koniec roku 1925 egzemplarz *Czarodziejskiej góry* z żartobliwą, lecz — jak widzieliśmy — nie pozbawioną pewnych podstaw dedykacją: *„Dem geschätzten Kollegen — sein hoffnungsvoller Vater"*. A Bertolt Brecht rozpoczyna w tym samym okresie artykuł na łamach berlińskiego czasopisma *„Das Tagebuch"* od złośliwej uwagi: „Cały świat zna Klausa Manna, syna Tomasza Manna. Ale kim jest właściwie Tomasz Mann?".

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Klaus Mann zawdzięczał swój szybki i nadzwyczaj efektowny start literacki w znacznej mierze sławie ojca — w pogoni za sensacją redaktorzy, wydawcy i dyrektorzy teatrów chętnie przyjmowali zarówno lepsze jak i gorsze utwory początkującego pisarza. Jego dalsza droga twórcza wprawdzie udowadnia, że rozporządzał pewnymi zdolnościami literackimi — niemniej jednak nie pozostawił ani jednego utworu świadczącego o rzeczywistym talencie.

Już w końcowych latach Republiki Weimarskiej ujawniła się swoista konstrukcja psychiczna Klausa Manna, która miała zaważyć na jego życiu i pisarstwie. Gnany wewnętrznym niepokojem, nieustannie podróżował po całym świecie, nigdzie nie mógł znaleźć sobie miejsca. Nie mógł się też skoncentrować na żadnym większym utworze — ogłaszał przeważnie krótkie eseje lub pośpiesznie pisane reportaże i felietony.

Na wygnaniu Klaus Mann wyróżnił się niezwykłą aktywnością i odegrał istotną rolę, ale raczej jako działacz aniżeli jako pisarz w ścisłym tego słowa znaczeniu. Był więc założycielem i redaktorem czasopism emigracyjnych oraz autorem kilku dobrych antologii antyfaszystowskiej literatury niemieckiej, często wygłaszał odczyty i przemówienia, brał udział w licznych kongresach, stale drukował artykuły na tematy aktualne.

W tym okresie Klaus Mann napisał także kilka powieści i opowiadań poświęconych zarówno tematyce współczesnej, jak i historycznej. W latach czterdziestych powstała jego najciekawsza książka, autobiografia *Der Wendepunkt*. Utwór ten ukończył w kwietniu 1949 roku, a w dniu 22 maja 1949 roku w Cannes, gdzie zamieszkiwał po wojnie, popełnił samobójstwo. Jego ostatni, z nastrojów katastrofizmu zrodzony esej pod tytułem *Die Heimsuchung des europäischen Geistes* świadczy o głębokiej rozterce wewnętrznej. W pracy tej czytamy m. in.:

„Nie ma nadziei. Czy my, intelektualiści, jesteśmy zdrajcami, czy ofiarami, powinniśmy uświadomić sobie całkowitą beznadziejność naszej sytuacji... Walka wrogich duchowi potęg — amerykańskiego kapitału i rosyjskiego fanatyzmu — nie pozostawia już miejsca dla intelektualnej niezależności."

Słusznie stwierdził Tomasz Mann, że Klaus „odbierając sobie życie nie chciał pozować na ofiarę swego czasu, ale był nią w dużym stopniu". Mimo to nie sądzę, by powodów samobójstwa Klausa Manna należało szukać jedynie w sprawach światopoglądowych i politycznych. Fakt, że również dwie siostry Tomasza Manna, Carla i Julia, popełniły samobójstwo — daje wiele do myślenia.

Wspomnienie pośmiertne, które Tomasz Mann poświęcił w roku 1950 swemu nieszczęśliwemu synowi, wyszło spod pióra zarówno ojca jak i pisarza. Gdy autor *Czarodziejskiej góry* zalicza Klausa Manna „do najzdolniejszych" ludzi swej generacji, może nawet do najwybitniejszych — rozumiemy, że jest to głos kochającego ojca. Ale jednocześnie Tomasz Mann podkreśla, że na wszystkich utworach zmarłego niekorzystnie odbił się pośpiech, z jakim zostały napisane.

Pośpiech zaważył w szczególności na jego próbach powieściowych, dziś już nieomal zapomnianych. Tylko powieści *Der Vulkan* (1939), w której zobrazował życie emigracji niemieckiej po roku 1933, poświęcił nieco więcej czasu. Jest to bodajże jego najlepszy utwór epicki.

Jeżeli jednak berliński Aufbau-Verlag wydał w ubiegłym roku wcześniejszą powieść Klausa Manna pod tytułem *Mefisto* (1936), którą nawiasem mówiąc Tomasz Mann we wspomnieniu pośmiertnym taktownie pomija milczeniem, to prawdopodobnie dlatego, że utwór ten — w odróżnieniu od powieści *Der Vulkan* i wspomnianej autobiografii *Der Wendepunkt* — pozbawiony jest akcentów antykomunistycznych. Idąc za przykładem Aufbau-Verlag także PIW wydał ostatnio *Mefista*.

Książka ta należy do licznych emigracyjnych powieści niemieckich, obnażających i piętnujących reżym hitlerowski. Rzecz jednak różni się od wielu utworów o podobnej tematyce wyborem środowiska — akcja obejmująca okres 1926—1936 toczy się w świecie teatralnym, bohaterem jest wysoce utalentowany, lecz pozbawiony skrupułów moralnych aktor, Hendrik Höfgen.

Już w połowie lat dwudziestych młody Höfgen, podówczas sympatyzujący

z komunistami, jest jednym z czołowych aktorów Hamburga. Pod koniec Republiki Weimarskiej zdobywa on sukcesy na scenach berlińskich, a gdy hitlerowcy obejmują władzę, robi wręcz zawrotną karierę — dzięki koneksjom z aktorką Emmy Sonnemann, przyszłą żoną Göringa, uzyskuje on nominację na dyrektora państwowych teatrów w Berlinie. Höfgen jest bezwzględnym i wyrachowanym, próżnym i nadzwyczaj ambitnym człowiekiem, który wprawdzie zdaje sobie sprawę z intelektualnego ubóstwa i moralnego zwyrodnienia faszystowskich wodzirejów, lecz godzi się na wszelkie kompromisy — jego poczynania są zdeterminowane jedynie żądzą sławy.

Kardynalne nieporozumienie, które legło u podstaw *Mefista*, to wybór Höfgena na centralną postać powieści antyhitlerowskiej. Trudno uznać aktora pragnącego za wszelką cenę kariery za zjawisko szczególnie charakterystyczne dla okresu panowania faszyzmu. Co więcej: Klaus Mann tak zarysował już w pierwszych rozdziałach powieści portret swego bohatera, że z góry wykluczył zarówno jego ewolucję, jak i jakiekolwiek wewnętrzne konflikty w jego życiu.

Höfgen jest od samego początku zwykłym oportunistą i karierowiczem, którego kontakty z komunistami (zresztą przelotne i bardzo pobieżne) podyktowane są jedynie kalkulacją polityczną — hamburski aktor nie wyklucza zwycięstwa komunistów i chce sobie na wszelki wypadek zabezpieczyć ich przychylność. Gdy wbrew jego oczekiwaniom zwyciężają hitlerowcy, Höfgena interesuje tylko to, czy w zmienionych warunkach będzie mógł kontynuować karierę teatralną. Okazuje się, że koniunktura jest dla bohatera *Mefista* z powodu emigracji wielu aktorów i reżyserów pochodzenia żydowskiego szczególnie pomyślna — toteż nie ma dla niego żadnego dylematu.

O ile w sylwetce Höfgena w okresie przedhitlerowskim rażą naiwne uproszczenia psychologiczne, o tyle w końcowych rozdziałach pojawiają się w jego wizerunku zadziwiające niekonsekwencje charakterologiczne: zręcznie manewrując nie wystawia on na scenach swoich teatrów szmir faszystowskich, przyczynia się do uwolnienia z więzienia aktora-komunisty itd. Jak należy sobie wytłumaczyć te niespodziewane sprzeczności w charakterze Höfgena, którego poznaliśmy jako diabła w ludzkiej postaci, wyniesionego przez Göringa na najwyższe stanowisko w życiu teatralnym Niemiec? Skąd w ogóle niefortunny pomysł, by świat „Trzeciej Rzeszy" ukazać poprzez losy wielkiego aktora, godzącego się na współpracę z reżymem?

Klaus Mann zaopatrzył swój utwór w adnotację: „Wszystkie osoby występujące w książce są to typy ludzkie — nie portrety". Słowa te określają jedynie zamierzenie autora. W istocie rzeczy *Mefisto* jest właśnie „powieścią z kluczem", niemal wszystkie postacie mają swe niezbyt trudne do rozszyfrowania pierwowzory wśród znanych osobistości ówczesnego okresu. I trzeba przyznać, że rozszyfrowanie tych postaci sprawia czytelnikowi obeznanemu z życiem artystycznym Niemiec w latach 1926—1936 przyjemność przypominającą satysfakcję prawidłowego rozwiązania krzyżówek.

Mamy więc w powieści satyryczne portrety pisarzy (Karola Sternheima, Hansa Johsta), wybitnych ludzi teatru (Maksa Reinhardta, Elżbiety Bergner itd.), osób z najbliższej rodziny autora, wielu dziennikarzy i pomniejszych aktorów. Pierwowzorem zaś Höfgena jest ów aktor i reżyser, Gustaf Gründgens, który wystawił w roku 1925 pierwszą sztukę Klausa Manna i nieco później poślubił Erikę Mann. W tym miejscu konieczna jest dygresja.

Gründgens, który po swym okresie hamburskim występował w Berlinie na scenach Maksa Reinhardta, należał już w okresie przedhitlerowskim do czołowych charakterystycznych aktorów Niemiec. Później Gründgens objął kierownictwo berlińskich teatrów państwowych, święcił triumfy jako Mefisto i Hamlet oraz wyróżnił się polityką repertuarową i personalną, na którą poza nim żaden inny dyrektor teatru w Trzeciej Rzeszy nie mógł się zdobyć — odrzucał dość konsekwentnie sztuki hitlerowskie, wystawiając przeważnie dramaty klasyczne, angażował artystów obciążonych przeszłością komunistyczną itd.

Klausa Manna, który przyjaźnił się z Gründgensem w latach dwudziestych, kariera tego aktora w Trzeciej

Rzeszy szczególnie bolała i gniewała. Cała nienawiść pisarza do jego byłego szwagra (Gründgens i Erika Mann rozeszli się jeszcze w okresie przedhitlerowskim) znalazła upust w uproszczonym i jednostronnym wizerunku bohatera *Mefista*, niewątpliwie krzywdzącym w stosunku do pierwowzoru. Zdając sobie sprawę z tego, że postępowanie Gründgensa w państwie hitlerowskim nie było całkowicie jednoznaczne i nie zasługiwało tylko na bezwzględne potępienie, Klaus Mann jednak na jego wzór ukształtował losy i sylwetkę Höfgena. Dlaczego? W książce *Der Wendepunkt* znajdziemy wyjaśnienie tej kwestii:

„Mój wybór padł na Gründgensa nie dlatego, żebym go uważał za szczególnie niebezpiecznego... lecz po prostu dlatego, że go przypadkowo dokładniej znałem. Właśnie ze względu na naszą dawną przyjaźń jego przemiana, jego renegactwo wydało mi się tak osobliwe i nieprawdopodobne, dość fantastyczne, aby napisać o tym powieść."

Innymi słowy: nie obiektywne kryteria, lecz osobiste animozje zadecydowały o niefortunnym wyborze bohatera *Mefista*.

Gdy książka o losach Hendrika Höfgena ukazała się w roku 1936 — została przez niektórych krytyków emigracyjnych oceniona przychylnie, gdyż każdy skierowany przeciwko hitleryzmowi utwór pisarza niemieckiego na wygnaniu mógł wówczas liczyć na „taryfę ulgową", która bynajmniej nie jest wynalazkiem naszego wczorajszego życia literackiego.

Dziś jednak powieść ta zaskakuje naiwnością i powierzchownością, schematycznym ujęciem problematyki, a niekiedy nawet brakiem dobrego gustu (stosunek Höfgena z Mulatką Juliettą). Zawdzięczamy jej jedynie sporo informacji i ciekawostek o życiu kulturalnym w Niemczech w owym okresie. Ale znacznie więcej takich ciekawostek znajdziemy w książce *Der Wendepunkt*, w której Klaus Mann, rezygnując z prób beletryzacji, prosto i bezpośrednio opowiada historię swego niespokojnego, jakże interesującego życia.

Marceli Ranicki

„RODZEŃSTWO OPPERMANN"

Lion Feuchtwanger: *Rodzeństwo Oppermann*. Tłumaczyła Maria Wisłowska. Warszawa 1957. „Czytelnik"; str. 372, 4 nlb.

W krótkim posłowiu autora do *Rodzeństwa Oppermann* czytamy m.in.:

„Powieść ta została napisana w czasie od kwietnia do września roku 1933. Napisałem ją więc niezwykle szybko. O wiele szybciej, niż pracowałem i pracuję zazwyczaj. Zależało mi na tym, żeby uświadomić czytelnikom całego świata możliwie szybko, jak wygląda prawdziwe oblicze hitlerowców i jakie niebezpieczeństwo pociąga za sobą ich panowanie".

Odnotujmy, że pośpiech Feuchtwangera nie poszedł na marne. Rzecz ukazała się już pod koniec roku 1933 w kilku językach, a w roku następnym — w kilkunastu dalszych przekładach, m. in. po polsku. Był to bodajże pierwszy wielki sukces emigracyjnego pisarza niemieckiego po objęciu władzy przez hitleryzm.

Rodzeństwo Oppermann stanowi środkowe ogniwo cyklu *Poczekalnia*. Pierwszą częścią trylogii jest powieść *Sukces* (1930), trzecią — powieść *Wygnanie* (1940).

Poszczególne tomy cyklu pozbawione są więzi fabularnej — jedynie pisarz Jacques Tüverlin, postać drugoplanowa *Sukcesu*, jest kilkakrotnie wymieniany w *Rodzeństwie Oppermann* i występuje ponownie — ale także jako postać drugoplanowa — w *Wygnaniu*. „Treścią cyklu są — cytujemy słowa Feuchtwangera z posłowia do *Wygnania* — wydarzenia w Niemczech w okresie od roku 1914 do 1939, to znaczy powtórne wtargnięcie do Niemiec barbarzyństwa i jego przejściowe zwycięstwo nad rozsądkiem." W każdej z trzech powieści autor stosuje in-

ną technikę kompozycyjną i narracyjną.

W *Sukcesie* Feuchtwanger zobrazował stosunki w Bawarii na początku lat dwudziestych, odmalował wydarzenia historyczne — jak na przykład nieudany pucz Hitlera w Monachium w roku 1923 — od których w chwili pisania utworu dzielił go okres sześciu czy siedmiu lat. Chcąc jednak ukazać niedawne zjawiska w perspektywie historycznej autor przedstawił sprawy sprzed kilku lat jako zamierzchłą przeszłość, tak jakby pisał powieść w roku 2000 i przeznaczył dla czytelnika w roku dwutysięcznym.

Później Feuchtwanger koncepcję *Sukcesu* określił jako „zbyt zuchwałą". Istotnie, powlekając świat ukazany w tej powieści patyną historii, autor osiągnął jedynie dystans zewnętrzny, a więc pozorny. Próba spojrzenia na współczesność z utopijnej przyszłości była wprawdzie zręcznym chwytem, ale w rezultacie sztuczny dystans czasowy nie mógł się przyczynić do rzeczywistego pogłębienia perspektywy.

Zresztą pisarzowi trudno było konsekwentnie zrealizować narzuconą sobie koncepcję „historyczną". Świadczą o tym najwyraźniej także kompozycja i styl utworu. W powieści tej, która składa się z licznych, lecz przeważnie bardzo krótkich rozdziałów, Feuchtwanger stale zmienia scenerię, wciąż przenosi nas z miejsca na miejsce, wciąż zapoznaje z coraz to nowymi ludźmi i sprawami. Nadaje to *Sukcesowi* swoisty rytm: szybki, nerwowy, niespokojny i raczej kłócący się z ową patyną historii, cienką i kruchą. Tylko w niektórych fragmentach relacja odznacza się zrównoważonym spokojem, jakiego można oczekiwać od kronikarza patrzącego na wydarzenia i zjawiska sprzed osiemdziesięciu lat. Przeważnie jednak — i na szczęście — ogromny temperament Feuchtwangera przełamuje wszelkie zapory wynikające z ogólnej, „historycznej" koncepcji utworu.

Innymi słowy: podobnie jak w późniejszym *Samozwańczym Neronie* (1936) maskarada współczesnych postaci przy pomocy kostiumów antycznych okazała się przepyszną zabawą intelektualną, ale tylko zabawą — tak i w *Sukcesie* włożenie całości w usta narratora z roku 2000 było zabiegiem niecelowym, wprawdzie efektownym, lecz nie efektywnym.

Akcja *Rodzeństwa Oppermann* toczy się pod koniec 1932 roku oraz w pierwszych miesiącach roku 1933. Feuchtwanger ukazuje więc w tym utworze wydarzenia nie sprzed kilku lat, ale sprzed zaledwie kilku miesięcy. Tym razem autor rezygnuje z patyny historii. Wynik jest zaskakujący, wręcz paradoksalny: mimo znacznie mniejszego dystansu czasu dzielącego pisarza od tematu, mimo rezygnacji z techniki „historycznej" i mimo — *last not least* — niezwykłego pośpiechu, z jakim utwór został napisany — w pierwszych dwóch częściach *Rodzeństwa Oppermann* (książka jest podzielona na trzy części, z których ostatnia jest najdłuższa) nie ma ani nerwowości, ani niepokoju, wszystko widzimy oczyma zrównoważonego, statecznego obserwatora i epickiego kronikarza epoki. A przede wszystkim: w *Rodzeństwie Oppermann* — pomijając część końcową — Feuchtwanger osiąga na przekór okolicznościom, zdawałoby się jak najbardziej niekorzystnym, perspektywę historyczną w ocenie zjawisk ściśle współczesnych.

Co spowodowało czy też umożliwiło istotną zmianę ustosunkowania się autora do tematu i dlaczego to, co powiedzieliśmy, odnosi się jedynie do pierwszych dwóch części powieści?

Trzeba sobie przede wszystkim zdać z tego sprawę, że w *Sukcesie* — mimo iż rzecz dzieje się w latach 1921—1924 — pisarz mówi o sprawach wciąż jeszcze dziejących się, nie zamkniętych, płynnych. W Bawarii, gdzie toczy się, jak wspominaliśmy, akcja powieści, widoczne były już na początku lat dwudziestych te rysy prawicy niemieckiej, które na większą skalę ujawniły się w całej Rzeszy dopiero około roku 1930.

Tak więc Feuchtwanger kreśląc obraz stosunków w Bawarii sprzed kilku lat ukazał w rzeczywistości procesy i konflikty społeczno-polityczne, które na skutek rozwoju wydarzeń w Republice Weimarskiej były w okresie, gdy książka powstawała, charakterystyczne bynajmniej nie tylko dla tej najbardziej zacofanej prowincji niemieckiej, ale dla całej Rzeszy. W powieści tej pisarz mówił nie o dniu wczorajszym Niemiec, lecz o paląco aktualnej rzeczywistości dnia dzisiejszego — oczywiście w roku 1930.

Sukcesem Feuchtwanger ingerował bezpośrednio i gwałtownie w bieżące sprawy polityczne, a więc przede wszy-

stkim w zaciętą walkę między lewicą a prawicą o panowanie w Niemczech. I *Sukces* wcale nie był — jak to często bywa z zakrojonymi na większą skalę powieściami o tematyce aktualno-politycznej — „musztardą po obiedzie", albowiem pojawił się w chwili, gdy rozgrywka między głównymi partiami politycznymi w Niemczech zbliżała się do zenitu, ale nie była jeszcze bynajmniej przesądzona.

Zrodzony w tej walce *Sukces* jest literackim wybuchem, nie mającym sobie równych w okresie Republiki Weimarskiej, jest książką protestu, buntu i ataku, pełną najautentyczniejszej pasji, niesłychanie agresywną i zdumiewająco celną, drapieżną, szyderczą i złośliwą. I któż chciałby narzekać, że obróbka tej potężnej bryły nie zawsze jest wzorowa, że niekiedy razi przeładowanie utworu postaciami, epizodami i intrygami, że pod względem stylistycznym powieść jest tu i ówdzie trochę niestaranna. I któż by się dziwił, że nie ma w niej równowagi, epickiego spokoju, historycznej perspektywy!

W *Rodzeństwie Oppermann* natomiast Feuchtwanger mówi — chociaż akcja toczy się w roku 1933 i rzecz powstała w tym samym roku — o sprawach dnia wczorajszego, o rozdziale już zamkniętym. I niezupełnie mieliśmy rację stwierdzając poprzednio, że od opisywanych zdarzeń dzieli autora okres tylko kilku miesięcy — w rzeczywistości dzieli go cała epoka. Albowiem Feuchtwanger w pierwszych miesiącach „Trzeciej Rzeszy" obrazuje ostatnie miesiące przedhitlerowskie.

W odróżnieniu od *Sukcesu*, *Rodzeństwo Oppermann* wychodzi nie spod pióra pisarza zamieszkałego w Rzeszy, zwracającego się do czytelników niemieckich i mogącego mieć mniejszy lub większy wpływ na bieg zdarzeń, lecz spod pióra wygnańca pozbawionego możliwości ingerowania w wewnętrzne sprawy swej ojczyzny.

Sukces był próbą konkretnego d z i a ł a n i a, jak np. — w zupełnie innej sytuacji historycznej — antywojenna książka Leonharda Franka *Człowiek jest dobry*. *Rodzeństwo Oppermann* natomiast, utwór napisany pod bezpośrednim wrażeniem wielkiej klęski wszystkich niemieckich sił postępu — to już tylko próba w y j a ś n i e n i a pewnych zjawisk. Toteż *Rodzeństwo Oppermann* jest powieścią bardziej refleksyjną aniżeli gwałtowną, bardziej elegijną aniżeli bojową.

Znalazło to oczywiście odbicie zarówno w układzie kompozycyjnym jak i w języku utworu. Pewne rozwichrzenie formy w *Sukcesie* ustąpiło w *Rodzeństwie Oppermann* miejsca konstrukcji co prawda mniej ambitnej i bardziej zbliżonej do tradycyjnej powieści, ale za to solidnej i przejrzystej. I tu mamy w dialogach i monologach wewnętrznych świetnie podsłuchaną mowę codzienną, ale zarazem komentarz odautorski — oczyszczony z manieryzmów występujących niekiedy w *Sukcesie* — jest w pierwszych dwóch częściach utworu stylistycznie staranniejszy i treściowo precyzyjniejszy.

Podobnie jak niemal wszystkie inne powieści Feuchtwangera, i ta oparta jest o centralną intrygę. Jednakże tym razem osią utworu nie jest indywidualna sprawa umożliwiająca zobrazowanie okresu — jak np. uwięzienie liberalnego historyka sztuki, Krügera, w *Sukcesie* lub porwanie antyfaszystowskiego dziennikarza Beniamina w *Wygnaniu*. W *Rodzeństwie Oppermann* Feuchtwanger rezygnuje z pretekstu fabularnego — funkcję centralnej intrygi pełni wydarzenie historyczne: objęcie władzy w Niemczech przez hitleryzm.

Wydarzenie to determinuje poczynania wszystkich postaci powieściowych. Polityka stopniowo ogarnia całokształt ich życia, wciska się w każdą szczelinę państwa, zmienia niemal skład chemiczny powietrza w Niemczech. Z godną podziwu finezją Feuchtwanger uzmysławia groźny wpływ totalitarnego ustroju na życie osobiste każdego mieszkańca kraju, na stosunki między mężem a żoną, pracodawcą a pracownikiem, nauczycielem a uczniem, lekarzem a pacjentem, na współżycie mieszkańców kamienicy czynszowej lub uczniów gimnazjalnych. Każdy staje się współwinnym albo ofiarą. Dyrektor gimnazjum, François, stary liberał, szuka trzeciej drogi, chciałby znaleźć kompromis między wymogami nowych władców a najbardziej elementarnymi postulatami etyki — i w rezultacie poczciwy François jest współwinnym i ofiarą zarazem.

Dobrze się stało, iż rzecz wznowiono u nas dopiero teraz — smutne doświadczenia dnia wczorajszego zwiększyły nasze zrozumienie dla wielu spraw poruszanych w tej powieści niemieckiej z roku 1933.

Bezpośrednim tematem powieści są jednak losy Oppermannów, zamożnej rodziny żydowskiej, zamieszkałej w Berlinie. Feuchtwanger ukazuje ze szczególną pieczołowitością życie codzienne i świat myślowy swych bohaterów: kupca Marcina Oppermanna, kierującego wielkim domem handlowym, który od pokoleń stanowi własność rodziny, literata Gustawa Oppermanna, piszącego monografię o Lessingu, wybitnego lekarza, Edgara Oppermanna, dyrektora miejskiego szpitala, i wreszcie ucznia gimnazjalnego, Bertholda Oppermanna, jednego z reprezentantów następnej generacji.

Oppermannowie są zarówno szczerymi patriotami niemieckimi jak i ludźmi głęboko związanymi z tradycjami żydowskimi. Ale jednocześnie są oni typowymi przedstawicielami liberalnego mieszczaństwa. *Rodzeństwo Oppermann* jest powieścią o tragedii Żydów niemieckich i zarazem — i przede wszystkim — o tragedii liberałów.

Wobec tego, że Oppermannowie są Żydami, polityka przychodzi do nich w roku 1933 w postaci szczególnie brutalnej. I z tego samego powodu nie ma dla nich dylematu, jaką zająć postawę wobec brunatnego reżymu. Nie ma alternatywy — jest tylko klęska, a więc w praktyce emigracja albo samobójstwo. Oppermannowie schodzą z areny pokonani — tak jak kilkadziesiąt lat wcześniej Buddenbrookowie. Porównanie to wydaje się na pierwszy rzut oka zadziwiające, ale ma, jak sądzę, swe głębokie uzasadnienie.

Buddenbrooków, wiernych odziedziczonym zasadom etycznym, wypierają z życia handlowego Hagenströmowie, przedstawiciele nowych metod kupieckich. Innymi słowy: w epopei Tomasza Manna dziewiętnastowieczny humanizm mieszczański abdykuje na rzecz nowoczesnej burżuazji.

Liberalni Oppermannowie są skądinąd spadkobiercami duchowymi Buddenbrooków, spadkobiercą Hagenströma jest kupiec Wels. Tomasz Buddenbrook został przez Hagenströmów pokonany w walce konkurencyjnej, gdyż nie chciał przystosować swej etyki kupieckiej do nowych warunków historyczno-społecznych. Buddenbrookowie reprezentowali dzień wczorajszy, Hagenströmowie — dzień dzisiejszy.

Sześćdziesiąt lat później Oppermannowie reprezentują dzień wczorajszy, Welsowie — dzień dzisiejszy. Między Oppermannami a Welsami walka konkurencyjna staje się w roku 1933 niemożliwa, a układy między nimi są bez wartości. W decydującej konferencji Marcin Oppermann powtarza nieustannie stereotypowy zwrot: „Oczywiście, panie Wels". Albowiem Henryk Wels nosi mundur Sturmbannführera. Antynomia z *Buddenbrooków* przekształciła się w antytezę liberalizm — faszyzm. Fakt, że Oppermannowie są Żydami, przyśpieszył proces ich zagłady, ale bynajmniej nie zmienił istoty zagadnienia.

Tomasz Mann napisał historię *Buddenbrooków* po likwidacji domu handlowego Mannów, po przeniesieniu się rodziny z Lubeki do Monachium. Czasy lubeckie należały już do przeszłości, były już zamkniętym rozdziałem. Feuchtwanger pisze *Oppermannów* po emigracji z Niemiec. Cała rzecz w tym, że już w kilka tygodni po objęciu władzy przez Hitlera traktuje on Oppermannów jako postacie z przeszłości, a nie współczesności, jako zjawiska historyczne z ostatecznie i nieodwołalnie zamkniętego rozdziału dziejów. Ich świat autor ukazuje z lubością i rozrzewnieniem, żegna ich z bólem i sentymentem, ale nie łudzi się ani na chwilę, niczego się już po nich nie spodziewa. Świadczy o tym najwyraźniej ocena postępowania właśnie tych Oppermannów, którzy na swój sposób zdobywają się na jakiś protest przeciwko faszyzmowi.

Uczeń Berthold Oppermann popełnia samobójstwo, literat Gustaw Oppermann zaś wraca dobrowolnie do Niemiec, by zbierać materiał o zbrodniach hitlerowskich. Obydwa czyny Feuchtwanger potępia jako patetyczne, bezsensowne gesty. „Na nic się nie zdało, że on nie żyje" — mówi jeden z kolegów Bertholda, a inny młodzieniec dodaje: „Z romantyką nic się nie da zrobić... Rozsądek, rozsądek i jeszcze raz rozsądek — tego nam teraz trzeba... Mądrzej jest dla idei żyć, niż dla niej umierać. Tym sposobem służy się idei skuteczniej". O męczeństwie Gustawa Oppermanna czytamy: „Dokonał maratońskiego biegu po to, by przenieść puszkę z meldunkiem; niestety w puszce meldunku nie było".

Śmierć szlachetnego Gustawa Oppermanna, Don Kichota lat trzydziestych, zamyka powieść opiewającą i zarazem tak surowo i celnie sądzącą mieszczański liberalizm niemiecki lat przedhitlerowskich.

Rodzeństwo Oppermann jest jednak utworem bardzo nierównym. Po pierwszych dwóch częściach, bogatych i dojrzałych, Feuchtwanger raptownie zniża lot. Ulegając presji aktualnych wydarzeń pisarz zmienia podstawowe założenia książki. Obrachunek z postawą Oppermannów ustępuje miejsca relacji o zbrodniach hitlerowskich. Epicki fresk ginącego liberalizmu przemienia się w plakat antyfaszystowski. Coraz częściej otrzymujemy zamiast artystycznego ukształtowania zjawisk — opis, sprawozdanie, kronikę lub zwykły wywód publicystyczny. Na widowni pojawiają się nowe, byle jak nakreślone postacie, potrzebne autorowi jedynie po to, by przekazać jakieś informacje o życiu w „Trzeciej Rzeszy". Feuchtwanger coraz szybciej zmierza ku zakończeniu, pośpiech widoczny jest także w stylu, pozbawionym teraz soczystości i niekiedy nawet niedbałym.

W roku 1939 Feuchtwanger stwierdził: „W niektórych rozdziałach *Rodzeństwa Oppermann* dałem się porwać wrażeniom chwili, przez co rozdziały te stały się zbyt naturalistyczne, zbyt fotograficzne i zatraciły charakter obrazu. Wskutek tego właśnie ta powieść najbardziej odbiega od moich zamierzeń, stała się w najmniejszym stopniu powieścią historyczną, którą powinna być każda dobra powieść współczesna". Słowa te, którym można jedynie przyklasnąć, odnoszą się jednak tylko do ostatniej części *Oppermannów*.

Rzecz inna, że dwadzieścia kilka lat temu powieść zawdzięczała swój sukces właśnie końcowej części, odsłaniającej przed czytelnikami rewelacyjne podówczas fakty. Dziś część ta, w której do głosu doszedł raczej kronikarz aniżeli epik, nie ma nam już prawie nic do powiedzenia. Przetrwały natomiast ćwierć wieku części poprzednie, będące wprawdzie fragmentem, ale istotnie fragmentem „powieści historycznej, którą powinna być każda dobra powieść współczesna".

Marceli Ranicki

PRZEGLĄD PRASY

Przedsięwzięcie Sandauera obalenia istniejącej hierarchii literackiej, rozpoczęte artykułem o twórczości Adolfa Rudnickiego, nie przyniosło skutków, jakich należałoby się spodziewać. Po wspomnianych w poprzednim *Przeglądzie prasy* felietonach, których treść sprowadzała się do nauki „dobrych obyczajów", pojawiły się jeszcze artykuły Zygmunta Grenia i Aleksandra Jackiewicza w *„Życiu Literackim"* (nr 290) oraz artykuł Kazimierza Wyki. Autorzy dwóch pierwszych artykułów wyrażają radość, że w ogóle coś się dzieje. Szczególnie Greń cieszy się, że dwóch tak poważnych pisarzy, jak Rudnicki i Sandauer, znalazło się w szrankach literackich, i to w tak ostrym zwarciu. „Jeszcze bym ich poszczuł na siebie" — konkluduje żądny sensacji krytyk krakowski. Podobnie zareagował Jackiewicz. Zwraca mianowicie uwagę publiczności na pamfletową poetykę artykułu Sandauera i zdumiewa się faktem, że w czasach, w których już nikt nie jest w stanie poetyki tej zrozumieć, ktoś zdobył się na jej twórcze użycie. O co właściwie chodzi w tym całym sporze, to już polemistom dość obojętne. Słuszność czy niesłuszność sądów szczegółowych, poprawność czy niepoprawność rozumowania, błędy czy zalety postępowania krytycznego Sandauera — wszystko to jest polemistom dość obojętne. Zdają się radować samym faktem ruchu, zdają się zdumiewać cudem myślenia, zdają się być oszołomieni tym tylko, że komuś się w ogóle coś chce.

Szczegółowiej zajął się tą sprawą Kazimierz Wyka w *„Nowej Kulturze"*. Jego artykuł pt. *„Odnowa ideowości"* zawiera sprawiedliwą ocenę słusznych stwierdzeń Sandauera, uderza jednak że w metodę krytyczną, w metodę odczytywania faktów (przy czym nie bardzo umie się wylegitymować z ogólnikowych zarzutów), uderza w proroczy ton pamfletu, udowadniając jego nieodkrywczość. Ten drugi moment także mnie nie przekonuje: jest zawsze ryzykowną rzeczą spierać się o odkrywczość w zakresie sądów literackich, tak szczegółowych jak i ogólnych. Literatura to nie fizyka jądrowa — nie jest tak bardzo znów trudno odkryć to i owo; cała trudność i cała konkurencja polega na tym, jak to się powie, jak się ułoży, wyrazi i zastosuje myśl — choćby i starą. Nie kłóćcie się o pierwszeństwo, panowie — to nic nie znaczy. Ciągle się w kółko powtarza to samo: cała ta nasza robota polega na wyrażaniu starych rzeczy w nowy sposób. Ot niżej podpisany też by się mógł upomnieć, że na łamach *„Twórczości"* napisał o podejrzanej wartości *Niebieskich kartek* jeszcze przed artykułem Błońskiego, który został ustanowiony klasykiem sporu. Mógłby to zrobić niżej podpisany, ale tego nie robi, bo wie że z tego nic nie wynika, że nie do nas należy ustalenie wartości nowych sądów, że nie od nas zależy to, który sąd na wierzchu zostanie. Kismet, panowie, więcej spokoju.

Bardzo istotny wydaje mi się natomiast ten fragment artykułu Wyki:

„...Sandauerowi nie przyjdzie na myśl czy też intencjonalnie nie chce przyjść na myśl jeszcze jedna propozycja: że mogli istnieć pisarze, którzy nawet w najgorszych latach zamordyzmu, schematu artystycznego i tandety ideowej nie stracili wiary w czy-

sty nurt socjalizmu, którzy szarpani byli przez sprzeczności i ustępstwa nie przeczuwanego przez nich wymiaru, bo zdeklarowali swoją postawę dawniej, nie na zjeździe szczecińskim dopiero. Z których niejeden po dzień dzisiejszy płaci za to cenę najgorszą dla pisarza, najbardziej lichwiarską, bo cenę swego talentu, podczas gdy usłużni krytycy, gdy politycy i organizatorzy wzięli ogon pod siebie i tak jak gdyby ich w ogóle nigdy nie było. I gdybyż w tym wymiarze krytyk odczytał ślady dramatu pisarskiego Rudnickiego, gdybyż ukazał cenę, jaką on zapłacił za głos wepchnięty do gardła i jednocześnie nie utraconą wiarę w socjalizm. Gdybyż spróbował!

Ale prościej insynuować strach. Oportunizm, krętactwo. Urojone kompleksy antyzachodnie. Ciemnogród w sprawie tak niesłychanie centralnej, jak używać czy nie używać prezerwatyw. Przesiadkę ze stołka na stołek. I tę alkowę intelektualną, godną któregoś z bohaterów *Pałeczki*, mam najbardziej za złe Sandauerowi..."

Bardzo nie lubię w krytyce literackiej pojęć z dziedziny moralno-psychologicznej: szczerość, odwaga, ideowość. Obowiązuje nas chyba tylko obiektywna wartość poznawcza i artystyczna tekstów. Kiedy Wyka pisze o tym, że być może Rudnicki zachował wiarę w socjalizm w czasach najgorszego zamordyzmu i tandety ideologicznej i literackiej i że pod jego tandetnymi tekstami bije jednak żywy puls — nasuwa się refleksja, z którą musi liczyć się historyk literatury: przecież to nie były czasy przede wszystkim upadku literatury i zdewaluowania ideologii. To były bardzo ciężkie lata w historii narodu, których literatura nie zauważyła. Tak to oceni historyk i tę miarę będzie stosował. Będzie mówił o prawdzie i nieprawdzie, o zacofaniu, o ślepocie. Albo o przytomności, o milczeniu, o utajeniu. Zostawmy więc na boku dialog o odwadze i szczerości, o tchórzostwie i krętactwie — zostawmy, ma po stokroć rację Wyka, tę całą alkowę, ten cały konfesjonał krytyczny, zostawmy — jak mówi — ale sam to kontynuuje, tyle że zamiast wymyślać — wybacza. A jedno i drugie nie jest postępowaniem krytycznym. Nie mamy bowiem pisarzom nic do zarzucenia i nic do wybaczenia. W ogóle nie ma pisarzy. Są tylko teksty, teksty, teksty...

Nie, nie tylko teksty. Tu dygresja. Współczesne pokolenie krytyków (chcę to „pokolenie" rozumieć szeroko, jak najszerzej) jest wychowane w reakcji antypsychologicznej. Nie mnie uczyć Kazimierza Wykę o bezdrożach krytyki psychologicznej, bo to on mnie tego uczył na seminarium. Wszyscy więc już we krwi mamy niechęć do odczytywania intencji autora, do krytyki tekstu z punktu widzenia moralnego, biograficznego itd. Ale jednocześnie czujemy, że coś się w tej sprawie zmieniło. Czujemy, że istnieje we współczesnej sytuacji pisarza jakiś nowy czynnik, który mąci czystą robotę krytyczną. Czujemy, że właśnie nie tylko teksty tu znaczą. Powiem po prostu: uczucia, które towarzyszą nam przy czytaniu tekstów literackich z „tych lat", są podobne tym, które rodziły się przy słuchaniu sprawozdań z procesów pokazowych. Twarz spokojna, trochę pobladła, słowa logiczne i przekonywające, mówi sam, często nie pytany, ale co się za tym kryje? Jaka tajemnica człowieka czy systemu? To ten człowiek i nie ten człowiek, to jego słowa i nie jego słowa, jego głos i nie jego głos. Ciarki przechodzą na wspomnienie.

Otóż coś podobnego jest z literaturą tych czasów. My, współcześni, wiemy, że w tych czasach oprócz literatury istnieje jeszcze dramat pisarza. My to jeszcze możemy zrozumieć, boję się, że następne generacje krytyków i badaczy (jeśli będą żyły w lepszych czasach) już tego dramatu nie zrozumieją. Chyba, że my go utrwalimy.

I tu ma właśnie wielką rację Wyka. Nie zachowujmy się tak, jakbyśmy przez te lata na innej planecie żyli. Nie udawajmy swoich własnych, szczęśliwych (może) wnuków. Wymierzmy sami sobie sprawiedliwość. Traktujmy samych siebie poważnie. Zlitujmy się nad sobą. Nie tylko dlatego, że nasz dramat jest bolesny dla nas samych, lecz dlatego przede wszystkim, że jest ciekawy.

Myślę więc, że ocena literatury okresu stalinowskiego winna iść dwoma torami. Powinno się, oczywiście, prowadzić robotę krytyczną, powinno się lansować obiektywne, chłodne oceny tekstów, ich immanentnej wartości; powinno się rozważać rozwój czy upadek gatunków i technik literackich.

Jeśli się jednak przystępuje, jak Sandauer, do szkiców z pogranicza

krytyki literackiej i socjologii środowiska literackiego, winno się mieć ten szacunek dla bohaterów swego romansu krytycznego, jaki musi mieć każdy powieściopisarz dla swych bohaterów.

Ale groteska, pamflet, satyra — to nie są najtrudniejsze gatunki sztuki. Najtrudniejszą i najmoralniejszą sztuką jest tragedia. Wypowiedzieć tragedię pisarzy — oto zadanie. Ale nie dla powieściopisarza — nie, powieściopisarz będzie się babrał w psychologii, musi odkryć to wszystko przypadkowe, chaotyczne, małe, śmieszne. Niech krytyka opowie tragedię literatury w kategoriach ogólnych, kulturowych. Niech ją opowie, póki pamięta.

*

Przede wszystkim chciałbym zwrócić uwagę na artykuł prof. Jana Szczepańskiego pt. *Próba diagnozy* („*Przegląd Kulturalny*", nr 36). Nie chcę tutaj zajmować się meritum sprawy, które jest zbyt rozległe i istotne, aby mogło być przedmiotem felietonu. Chcę zwrócić uwagę na dość — moim zdaniem — charakterystyczną zmianę w usposobieniu czytelnika wobec wiedzy społecznej, dostarczanej mu przez współczesne piśmiennictwo.

Zresztą nie będę mówił o fikcyjnym czytelniku — będę mówił po prostu o sobie. Czego nie czytam, co czytam. Otóż nie czytam zupełnie reportaży. Jest ich zresztą dziś mało w prasie tygodniowej, zwłaszcza warszawskiej, z wyjątkiem może reportaży Kuśmierka w „*Polityce*". Często natomiast spotyka się reportaże w tygodnikach prowincjonalnych, takich jak „*Tygodnik Zachodni*", „*Poglądy*", „*Nowe Sygnały*" i oczywiście „*Życie Literackie*", które ma pod tym względem szczególne upodobania. Wychodzi poza tym trochę reportaży w formie książkowej — to plony przed- i popaździernikowej fali reportażowej. Oczywiście, wtedy wszyscy czytali reportaże. Odnawianie i wzbogacanie naszej wiedzy o sytuacji w kraju było następstwem długoletniej dezinformacji, uprawianej metodycznie przez prasę i wszystkie jej pokrewne środki informacji i propagandy. Wystarczyło jednakże jakie takie unormowanie sytuacji w tej dziedzinie, wystarczyło, aby raz i drugi na ekranach kroniki filmowej pojawił się prawdziwy obraz, aby gazety poczęły dawkować codzienne porcje prawdziwej czy też zbliżonej do prawdy wiedzy o kraju, aby treścią referatów, przemówień, konferencji stały się rzeczywiste problemy kraju (obojętne jak ujmowane), wystarczyło wreszcie, żeby sytuacja kraju stała się treścią głośnych rozmów — aby reportaż literacki zbladł, stracił ów pogłos zainteresowania. Rozszerzam zakres: nie chodzi tylko o reportaż, chodzi w ogóle o fakt społeczny, o obserwację społeczną jako element konstruujący utwór literacki czy wreszcie cały prąd literacki.

Było i jest przekonanie, że punktem wyjścia literatury jest obserwacja społeczna, że warunkiem jej istnienia jest możność mówienia prawdy o społeczeństwie, że literatura odcięta od empirii polityczno-socjologiczno-historycznej — usycha. Przekonanie to odziedziczyła nasza teoria literatury po dziewiętnastowiecznych dziejach naszego piśmiennictwa, które w kraju pozbawionym władzy politycznej przejęło wiele jej funkcji. A przy tym — i to jest sedno sprawy — nie było wtedy nauki o społeczeństwie ani też samoświadomość społeczeństwa nie była tak jak dzisiaj zinstytucjonalizowana w prasie codziennej, w radio, w telewizji, a wreszcie w organizacjach społeczno-politycznych, których zadaniem jest uogólniać ową samoświadomość, kształtować, wykorzystywać do działania. Krótko mówiąc: nie widzę miejsca dla literatury w zakresie wiedzy o współczesnym społeczeństwie i w zakresie kierowania współczesnym społeczeństwem. Jedno i drugie jest dzisiaj specjalizacją, pisarz-humanista będzie wobec socjologa i polityka zawsze dyletantem-utopistą. Oczywiście, w momentach zachwiania równowagi społecznej literatura może odzyskiwać tę swoją dziewiętnastowieczną pozycję: kiedy nie ma owej szerokiej wiedzy o społeczeństwie, kiedy władza pogrąża się w fikcjach, kiedy każdy przechodzień wie lepiej od ministra — wtedy, oczywiście, literatura poczyna zastępować niedołężne instytucje swym żarliwym dyletantyzmem. Widzieliśmy to rok temu. Ale trzeba sobie zdawać sprawę, że są to koniunktury schyłkowe i efemeryczne, a nie wyprowadzać z tego programu. Taki program ogłosił Stefan Żółkiewski (*Do sprawy realizmu socjalistycznego* — „*Polityka*", *nr* 27).

Żółkiewski nie umie odłączyć literatury od historii, uważa pierwszą za skutek i obraz drugiej, nie bacząc na to, że przecież tylko dziewiętnastowieczne doświadczenie literackie mogłoby nas o trwałości takiego związku pouczyć. A więc doświadczenie czasów, w których rodzić się zaczyna wiedza o społeczeństwie. Jej to pierwociny stanowią w równej mierze prace utopijnych socjalistów, co współczesnych im powieściopisarzy-realistów. Myślę, że są to zjawiska łączne. Ewolucja wiedzy społecznej w kierunku naukowości rozkłada powieść, czyni ją po prostu nieprzydatną. Powieść jako narzędzie poznania społeczeństwa, historii i w ogóle historycznego człowieka, powieść jako wyraz ideologii politycznej jest nieprzydatna. Musi być ona służebna w stosunku do naukowych metod poznawania i kierowania społeczeństwem.

Czytając wspomniany artykuł prof. Szczepańskiego doznawałem właśnie tego wrażenia niższości: socjologiczna klasyfikacja mówi więcej od literackiego obrazu. Niepotrzebny mi jest literacki obraz sytuacji „psychologicznej" człowieka.

I na odwrót, odmiennych uczuć doznaję przy lekturze takich wywodów, jak ostatni cykl artykułów Leszka Kołakowskiego. Również nie chcę wchodzić w meritum spraw, nie chcę kwestionować ani pochwalać formuł naszego świetnego eseisty. Co mi tu przeszkadza, to pozór naukowości, pozór, który najchętniej zastąpiłbym obrazem, metaforą, skrótem poetyckim. Oczywiście, nie dla prostej ekonomiki wywodu. Nie, po prostu jestem przekonany, że wszystko, co było w filozofii naukowego, rozpadło się dziś na dyscypliny szczegółowe: teoria poznania i ontologia bliższe są dziś naukom przyrodniczym niż temu, co się utarło nazywać filozofią. Pozostał zaś trud określenia sytuacji ludzkiej w nowym świecie, w świecie odmienianym przez bieg historii i nauki. Określenie sytuacji ludzkiej — co jest cierpieniem i nadzieją człowieka, co jego moralną szansą. Jesteśmy zatem na terenie literatury — na terenie, do którego naukowe metody, jak dotąd, nie mają dostępu. Nieprzypadkowo zresztą współcześni filozofowie szukają właśnie artystycznych sposobów wypowiedzi — przykładem Sartre i Camus. Przykładem sam Kołakowski, który także próbował stylizacyjnych przypowieści, ale który, jak cała nasza generacja, przywiązany jest jeszcze do dziewiętnastowiecznej, pseudonaukowej metafizyki i nie chce sobie powiedzieć: *poeta sum*.

Zacząłem mówić o sobie, co czytam i czego nie czytam. Otóż konkluduję: nie czytam ani reportaży, ani (przepraszam, panie Leszku) esejów, które pozorując naukowość chcą nazwać moją, naszą, ludzką sytuację „w bycie". Nie czytam obydwu tych gatunków piśmiennictwa, ponieważ przeczuwam ich schyłkowość. Schyłkowość reportażu, który żywi się przestarzałym przekonaniem o roli literatury jako zwierciadła życia, literatury porządkującej życie, literatury wpływającej na życie społeczeństwa. Schyłkowość pseudonaukowej metafizyki, która żyje resztkami zeszłowiecznych systemów. Co chciałbym czytać? Tak dobre prace socjologów, jak artykuł prof. Szczepańskiego i utwory literackie na pograniczu traktatu czy moralitetu, utwory mówiące ciemnym językiem metafory o zawiłych sprawach człowieka, które tak pracowicie próbują wyjaśnić formuły wykształconych docentów. Utwory takie, jak... Brak przykładu. Przynajmniej u nas brak przykładu.

Andrzej Kijowski

CZY IBL MUSI BYĆ UPIOREM?

Motto: Pytanie to, w tytule postawione tak śmiało, choćby z największym bólem rozwiązać by należało.

K. I. Gałczyński

I

Pracowałem w Instytucie Badań Literackich przez lat pięć. Szmat czasu. Pamiętam dobrze okres, gdy legitymacja Instytutu otwierała przed posiadaczem wstęp do wydawniczych redakcji (i kas), ułatwiała kontakty z czasopismami, była rodzajem glejtu żelaznego: okaziciel jest uprawniony do interpretowania utworów literatury polskiej na przestrzeni jej historii. Teraz — ach, gdzie są niegdysiejsze śniegi? Już dwa lata temu groźny redaktor Roman Karst usłyszawszy, że pracuję w IBL-u (wyrwało się to niebacznemu), spojrzał na mnie z obrzydzeniem i z widoczną pasją począł nicować przyniesiony maszynopis. A całkiem niedawno przeczytałem w *„Przeglądzie Kulturalnym"* zdania (nie po raz pierwszy napotkać można podobną wypowiedź) Juliana Przybosia: „...rok 1951. Skotnicki ukończył więc swój pamiętnik w czasie, kiedy nawet Sienkiewicza nie ważono się wydać bez wstępu odpowiedzialnego jakiegoś iblowca, ostrzegającego przed ideologią i usprawiedliwiającego wydanie klasyka". — „Milczałem spocony jak mysz." — To ja pisałem wstępy do Sienkiewicza, pracując jednocześnie w IBL-u. Nie usprawiedliwiałem co prawda wydania i nie pisałem w roku 1951 — ale pewnie nie tylko o to chodzi. Aliści budzi się pocieszająca, samooszukująca refleksja: może Przyboś nie o mnie, może o Sandlerze? Sandler myśli pewnie, że to o Wasilewskiej, Wasilewska — że o Brodzkiej, Brodzka — że o Noferowej, a Noferowa — że o mnie. Otośmy razem, bracia w nieszczęściu, ludzie z piętnem iblowca (słowo obelżywe, skrót od Ideologiczny Bałwan Literacki) i iblowskim kompleksem na całe życie.

Uczy nowy klasyk, Freud, że kompleksy przez ujawnianie zwalczać należy. A szkodliwość „iblowskiego kompleksu" nie na tym polega, że się kilkunastu czy kilkudziesięciu ludzi trapi i wstydzi, ale na tym, że dokoła owej instytucji powstał mur oskarżeń i uprzedzeń, utrudniający i ocenę sytuacji, i jej naprawę. W ciągu ostatniego roku sporo się o IBL-u pisało (głównie w ramach dyskusji na łamach *„Tygodnika Powszechnego"*, zainicjowanej przez dr Marię Rzeuską) — ale pisało wyłącznie w formie zaciekłych ataków i rozpaczliwej obrony, co, jak wiadomo, sprzyja raczej powstawaniu nowych urazów niż likwidowaniu dawnych i co w żadnym razie nie daje podstaw do dyskusji nad przyszłością atakowanej komórki Polskiej Akademii Nauk.

Trzeba porozmawiać nieco spokojniej i w oparciu o konkretne fakty. Zanim przystąpię do tematu, chciałbym tylko wyjaśnić, że wykładane tu poglądy przedstawiałem niejednokrotnie w ciągu ostatniego roku na zebraniach pracowników IBL-u. Nie będę już mógł w nich uczestniczyć — dlatego uważam za celowe przenieść dyskusję na szersze forum, tym bardziej że los Instytutu w żadnym wypadku nie może być jego wewnętrzną sprawą.

Zwalanie na Instytut pełnej winy za to, co się działo — i co się nie działo — w polskiej historii literatury w przeciągu ostatnich lat ośmiu, kłóci się z faktami. IBL jako instytucja nigdy dyktatury w żadnej dziedzinie nie sprawował, był tylko jej narzędziem — inna rzecz, czy bezwolnym. Przesycenie badań historyczno-literackich płytkim politykierstwem, poddanie ich utylitarystycznie pojętym „nakazom chwili", oderwanie od historycznych i teoretycznych przemyśleń przodującej w tym zakresie obecnie myśli zachodnio-europejskiej i amerykańskiej, zacieśnienie kręgu zainteresowań naukowych i nurzanie się w pseudomarksistowskim werbalizmie — te zjawiska nie IBL na świat wywołał i odbijały one ogólne tendencje życia „państwowego" na terenie kultury. Z drugiej strony należy otwarcie powiedzieć, że wszyscy ludzie, którzy te najogólniejsze, nie od nas „w ostatecznej instancji" zależne tendencje wcielali w czyn na obszarze historii literatury polskiej, byli w jakimś okresie pracownikami lub kierownikami IBL-u. A

już to samo, że stopień ich zaangażowania w „robotę" był bardzo różny i mało miał wspólnego z ich wiedzą i pozycją naukową, świadczy, jak wiele zależeć mogło od indywidualnej postawy, woli i charakteru jednostek. Nie można uważać np. za przypadek faktu, że jedyna „oficjalna" przedstawicielka teorii literatury, członek kierownictwa IBL-u od chwili jego powstania, przez cały okres stalinizmu nie zabierała właściwie głosu, koncentrując swe prace w dziedzinie językoznawstwa.

Tu jednak czas na przeprowadzenie ważnych rozróżnień: między poszczególnymi dziedzinami działalności IBL-u i między jego rolą w sprawach naukowych i personalnych. Mówiąc o Instytucie Badań Literackich ma się zwykle na myśli tylko jego działy tzw. „interpretacyjne", to znaczy historyczno-literackie *stricto sensu*. Tymczasem Instytut mieści w sobie także pracujący osobno, rozbudowany dział dokumentacji — o którym nieco dalej. Zarzuty i fobie, jakie dziesięcioletnia prawie działalność IBL-u wywołuje, kierują się głównie przeciwko metodom i wynikom prac działu interpretacyjnego. I to nie całego — wrocławska pracownia wieku XVIII pod kierunkiem Tadeusza Mikulskiego potrafiła ustrzec się od wielu błędów, popełnianych przez inne sekcje, przede wszystkim od dyletanckiego tworzenia uogólnień.

Pretensje dotyczące szkodnictwa naukowego, uprawianego przez działy historyczno-literackie i pracowników IBL-u, są w dużej mierze słuszne. Los polskiej historii literatury złożony został osiem lat temu w ręce IBL-u: pracownicy słabo uposażonych katedr uniwersyteckich przeciążeni byli zajęciami dydaktycznymi (często bezsensownymi), a niejednokrotnie odsunięci od czynnej działalności naukowej z powodu wyznawanych poglądów. Obecnie, mimo ilościowo obfitej produkcji wydawniczej, stan powierzonej pieczy Instytutu dyscypliny przedstawia się smętnie, zwłaszcza w zestawieniu z ogromnymi sumami, jakie państwo łożyło i łoży na jej rozwój. Niestety — w minionym okresie reguła „płacę i wymagam" była pojmowana dość swoiście. Prawda, wciągnięto do historii literatury problematykę społeczną (robili to już pozytywiści) i polityczną (ulubione zajęcie endeków) — ale dokonano tego na ogół w sposób bardzo prymitywny i trywialny metodologicznie, nie mówiąc już o powszechnym w naukach historycznych serwilizmie. Wydobyto z zapomnienia czy ukrycia sporo nowych tekstów — ale postarano się o zagubienie i przemilczenie o wiele większej liczby tekstów już znanych. Wydawało się Józefa Dunina-Borkowskiego — zamykało oczy na Krasińskiego i Norwida. Chuchano na Trembeckiego — zniknął z widnokręgu Rzewuski. Odkryciem stał się Białobłocki — w przepaść potępionych spadli Brzozowski i Strug. Problematykę metodologii badań literackich i teorii literatury sprymitywizowano, ograniczając ją praktycznie do zagadnień, przypadkowo przez tego czy innego klasyka postawionych. Co gorsza, ustawiono szereg tez-zapór, uznanych za niezłomne, zamykających postęp myśli i swobodę dociekań. Odgraniczono literaturę od innych dziedzin sztuki, od estetyki, w gruncie rzeczy — także od socjologii i językoznawstwa. Przyczyna była oczywista: im więcej konfrontacji z faktami lub nawet z innymi sferami pojęciowymi, tym większe niebezpieczeństwo rozbicia idealnego światka „materialistycznej" i jedynie naukowej nauki.

Obrońcy zasług pracowni interpretacyjnych IBL-u mają niewątpliwie rację, kiedy wskazują na niemałe osiągnięcia, liczne tomy studiów, edycji, bataliony wstępów, nowe koncepcje, nowe horyzonty. Ale pamiętać trzeba o tym, że nowe horyzonty odsłaniano przy jednoczesnym użyciu świec dymnych dla osłony najbliższych oczywistości, nowe koncepcje rozsnuwano przy przemilczaniu dawnych, wstępy demoralizowały i ogłupiały często czytelników („iblowski język" albo zgoła „żargon"), działalność edytorska była jednostronna, tomy studiów kosztowały więcej, niż były warte — a w ogóle wiele wybitnych osiągnięć pracowników Instytutu powstało nie dzięki, ale wbrew lub obok zasadniczej linii programu i postępowania placówki. Wiadomo, że pracownia wrocławska była właśnie takim trochę samopas chodzącym oddziałkiem, którym się teraz wygodnie zasłaniać. Wreszcie — nieuczciwym chwytem polemicznym jest zestawianie obecnego stanu nauki o literaturze z poziomem przedwojennym. Przede wszystkim sumy dawane teraz przez państwo są niewspółmiernie większe — a poza tym podczas ostatnich lat

osiemnastu niejedno się w nauce światowej zmieniło. No i nauce w ustroju socjalistycznym wyższe przecież wymagania stawiamy i stawiać chcemy.

Niezależnie od negatywnej oceny „generalnej linii" Instytutu Badań Literackich — w stosunku do poszczególnych działów, pracowników i książek należy przeprowadzać oddzielne postępowania krytyczno-dowodowe. Konkluzja ta uzyska dodatkowe uzasadnienie, gdy spojrzymy na Instytut od strony jego polityki personalnej. IBL był w swoim czasie schronieniem i źródłem utrzymania dla wielu wyrzuconych z uniwersytetów i odsuniętych od działalności pedagogicznej naukowców. Inni, nie objęci etatami, mogli wykonywać różne roboty zlecone. Odnosi się to nie tylko do znanych już pracowników naukowych — ale także do startujących dopiero, którymi starano się opiekować, przymykając nieraz oczy na „chwiejność ideologiczną" (pod tym względem Instytut był o wiele bardziej „liberalny" niż uniwersytety). Niżej podpisany, którego właśni koledzy raczyli wygryźć z Uniwersytetu Warszawskiego w roku 1952, zna te sprawy z własnego doświadczenia i musi żywić wdzięczność dla ówczesnych kierowników IBL-u. Jeżeli — podaję centralny przykład — nie można Stefanowi Żółkiewskiemu wybaczyć niesłusznej, płytkiej i szkodliwej książeczki *Stare i nowe literaturoznawstwo*, to przecież nawet zagorzali wrogowie muszą mu przyznać, że (w przeciwieństwie do wielu swoich kolegów w innych dyscyplinach) zawsze starał się przychodzić z pomocą ludziom, którzy tego potrzebowali i na to zasługiwali. Prowadził walkę polityczno-naukową w imię zasad często fałszywych i metodami, z którymi nieraz trudno się pogodzić — ale nie dążył nigdy do „biologicznego zniszczenia" przeciwnika. W ostatnich latach i taką postawę nauczyliśmy się doceniać.

II

Świadomość kryzysu dojrzewała w Instytucie powoli i od dawna. Były to właściwie dwa kryzysy: metodologiczny i instytucjonalny. Nawet najbardziej „czyści" ideowo pracownicy IBL-u — o ile tylko posiadali jaką taką zdolność samodzielnego myślenia — musieli po pewnym czasie dojść do wniosku, że stosowana przez nich „metodologia" (jedynie naukowa) posiada pewne dość istotne wady, nie daje możliwości rozwiązania niektórych całkiem podstawowych problemów historii literatury. Działał tu ilościowy czynnik wzrostu liczby prac i rozwoju badań nad tekstami, do jakich przystąpiono po pierwszej serii ofensywnych interpretacji „ustawiających", pisanych przez zapaleńców bez znajomości tła literackiego i historycznego. Przyczyniło się do tego i huczek dokoła prac Stalina o językoznawstwie. Choć wywołały one przede wszystkim falę panegiryków i egzegetycznych wypracowań, zmuszały bądź co bądź do myślowego powrócenia do zagadnień, dotychczas uznawanych oficjalnie za jasne i raz na zawsze rozstrzygnięte. Wiedza o literaturze nieco się skomplikowała.

Kryzys metodologii pociągnął za sobą, początkowo zupełnie podświadome, zachwianie poczucia sensu istnienia Instytutu. Kiedy trzeba było szturmowymi wypowiedziami kłaść kres „burżuazyjnej" nauce o literaturze (obalono wówczas sporo fałszywych bożków, niestety stawiając na ich miejscu nowe nie mniej fałszywe, a bardziej skłonne do niebezpiecznego gniewu) i zakładać podwaliny pod nowe literaturoznawstwo — wówczas charakter IBL-u, cele pracy jego funkcjonariuszy i metody działania były dość oczywiste. Ale gdy po oczyszczeniu pola należało przystąpić do wypełniania ram (nikt nie zwracał uwagi na to, że istniały tylko intencjonalnie) treścią, konkretnymi studiami nad konkretnymi utworami, wówczas zaczęły wypełzać trudności.

Sztywny aparat Instytutu, ujęty żelazną siatką etatów, wymagał doraźnie określanych celów, akcji, w których wszyscy braliby udział i które łatwo byłoby koordynować. Duży zespół ludzi specjalizujących się w różnych epokach, o różnych zainteresowaniach naukowych, różnych temperamentach badawczych, musiał być jakoś trzymany w kupie — tak się przynajmniej wszystkim wówczas zdawało. Inaczej groziło rozpierzchnięcie się poszczególnych pracowników do samodzielnie wybranych robót, co niosło dalej ryzyko odchyleń, wybujałego indywidualizmu i frakcji. Wymyślano więc różne okazje, organizowano sesje (które się czasem w końcu nie odbywały), wykorzystywano rocznice, zwierano szeregi. Pomagało na krótko.

Nie piszę tu historii Instytutu Badań Literackich, nie będę więc podawał kolejnych etapów jego rozkładu, chcąc szybciej przejść do zobrazowania stanu aktualnego — i do groźnej kwestii tytułowej. Trzeba jednak poświęcić więcej uwagi sprawie, która wywołała wiele szumu i zakończyła się typowym wylaniem dziecka z kąpielą. Chodzi o tak zwaną kolektywność pracy naukowej, polegającą głównie na zespołowych dyskusjach działów nad poszczególnymi studiami. Dyskusje takie rozmaicie wyglądały. Pamiętam wazeliniarskie przemówienia wszystkich prawie, którzy zabierali głos na temat pracy Samuela Sandlera o Bronisławie Białobłockim. Wyrządzono wówczas krzywdę autorowi, nie wykazując mu, że dał się zapędzić w ślepy zaułek przez własny entuzjazm. Pamiętam inne, bardziej typowe, kiedy dyskutanci licytowali się w surowości politycznej i hiperkrytycyzmie klasowym. Korzyści naukowych takie dyskusje na ogół nie przynosiły, z wyjątkiem wytknięcia oczywistych błędów; przynosiły natomiast często szkodę, gdy zebrani nakładali wędzidło zbyt swobodnym, ich zdaniem, pomysłom autora. Pozwolę sobie przytoczyć przykład autobiograficzny. Przedstawiając tezy szkicu o *Listach z podróży* do Ameryki Sienkiewicza ośmieliłem się między innymi powiedzieć, że wyniszczanie Indian północno-amerykańskich było sprzeczne z interesami wielkiego kapitału (któremu na rękę było większe zmasowanie ludności w stanach wschodnich), natomiast uboższa ludność, szukając sposobu szybkiego dorobienia się, uciekała na Zachód, wyrzucając Indian z ich siedzib, zakładała osady wbrew woli rządu, tępiąc surowo wszystkie przejawy buntu ze strony czerwonoskórych. Te całkiem zgodne z prawdą historyczną i teorią walki klas twierdzenia wywołały niemiłą konsternację. Starano się wytłumaczyć mi niewłaściwość stanowiska, które streszcza się rzekomo w tym, że proletariat amerykański mordował Indian. Nieopatrznie zacietrzewiłem się w uporze i sytuacja zaczęła grozić wybuchem. Szczęściem jeden z moich kolegów, stary iblowski wyjadacz, spytał nagle, czy czytałem książkę Forstera (sekretarz KC Komunistycznej Partii USA) o historii Stanów Zjednoczonych. — On to, kolego Najder, inaczej oświetla — powiedział i w tej chwili udało mu się kopnąć mnie w kostkę. Oprzytomniałem i walka klas wywietrzała mi z głowy.

Pożytek, jako się rzekło, był niewielki i z biegiem czasu ważniejsi pracownicy IBU-u — z chlubnym wyjątkiem pracowitych krakowian — przestali poddawać swoje dzieła osądowi ogółu. A jeszcze później, wiosną roku 1956, dyskusje w ogóle uwiędły: stały się symbolem epoki dzierżymordyzmu. Było to schowanie głowy w piasek: wówczas właśnie dyskusje powinny się wzmóc i rozkwitnąć. Naokoło gotowało się, kraj przygotowywał się do przełomu — mury Instytutu pozostały głuche i zimne. Od kwietnia do listopada 1956 roku nie odbyło się, o ile wiem, ani jedno szersze zebranie pracowników. Niektórzy z iblowskich matadorów zbytnio się widać obawiali przypomnienia dawnych czasów, konfrontacji postaw, krytyki, już nie wazeliniarskiej czy talmudystycznej. (Znowu powiadam, że krakowianie — Markiewicz i Wyka — stanowili tu wyjątek.) Sposobność została zmarnowana niepowrotnie: zamiast rozpalić konflikty, zdecydowano się całą zgniliznę dyskretnie przyklepać. Instytucja szczególnie przez państwo uprzywilejowana, której zadaniem winno być torowanie nowych dróg — w okresie walki o otrząśnięcie się nauki polskiej z otępienia i fałszów znalazła się w ogonie wypadków, potwierdziła opinię, że jest ostoją bezdusznego dogmatyzmu.

Powróćmy na chwilę do działu dokumentacji, który zawiera między innymi pracownie bibliografii staropolskiej, bibliografii czasopism XIX i XX wieku, pracownię przygotowania nowego wydania bibliografii Korbuta, pracownie monumentalnych słowników polszczyzny XVI wieku i języka Mickiewicza. Dział ten nastręczał zawsze mniejsze kłopoty administracyjne: jego pracownicy byli skoszarowani — tj. wykonywali roboty na miejscu, mieli określone zadania, ujęte w terminy i wymiary liczbowe. Od czasu do czasu wybuchały tylko spory: do kogo należą naukowe owoce ich roboty? Czy członkowie działów historyczno-literackich mogą sobie dowolnie wybierać potrzebne dane z bibliografii, czy też dane te, jako wynik poszukiwań bibliografów, należą autorsko do nich samych? Oba stanowiska miały swoje uzasadnienia, bo choć dział bibliogra-

ficzny był w swym założeniu służebny i pomocniczy, opracowywał przecież wydawnictwa naukowe, na przykład bibliografie zawartości czasopism, podpisywane przez poszczególne osoby. Przy sporządzaniu bibliografii natrafiano nieraz na ciekawe odkrycia naukowe.

Tego trudnego problemu nigdy nie zdołano rozstrzygnąć i wywoływał on sporo kwasów. Dział pomocniczo-dokumentacyjny, choć złożony z ludzi gorzej uposażonych i praktycznie bardziej obciążonych czasowo, okazał się przy tym ostatecznie najbardziej zasłużoną i najmniej zarzutów ściągającą częścią IBL-u. Zasługi te, muszę dodać, dotyczą raczej prac jeszcze nie udostępnionych drukiem, ponieważ wśród wydawnictw bibliograficznych zdarzały się i takie, które dbałość o czystą linię polityczną posuwały nieco za daleko — sfałszowana fotokopia tytułowej winiety wileńskiej *„Karty"*, z której wywabiono nazwisko Miłosza, jest tu tylko symptomatycznym przykładem (oryginał i „kopię" przedrukowało swego czasu *„Po prostu"*). Natomiast w szufladkach i pudełkach IBL-u spoczywają materiały istotnie bezcenne dla każdego badacza historii literatury.

III

Na czele Instytutu stoi od dłuższego czasu wybitny naukowiec i świetny krytyk, człowiek o szerokim wykształceniu humanistycznym i niezwykłej u nas kulturze artystycznej. Nie brak wśród pracowników IBL-u ludzi zdolnych, sumiennych, rokujących duże nadzieje naukowe. Obawiam się tylko, że brak wśród nich ludzi odważnych, którzy zdolni są powiedzieć otwarcie, że obecny stan instytucji urąga zdrowemu rozsądkowi.

Zamiast zdecydować się na natychmiastową i gruntowną reorganizację, wrócono do dawnej metody mechanicznego skupiania pracowników dokoła jednego przedsięwzięcia. Tym razem Instytut ma opracować i przygotować do wydania ogromny zbiór pod tytułem *Dwieście lat myśli polskiej*, na który złożą się — wzorem dawnego (z pierwszych lat tego wieku) zbioru *Sto lat myśli polskiej* — sylwetki twórców i antologie ich pism. Pierwsze sylwetki już powstały i przerażają ogromem: czwartorzędnym poetom poświęca się po trzydzieści stron maszynopisu, szkic o Berwińskim liczy sobie stron przeszło sto. Całość przedsięwzięcia obejmie więc pewnie koło stu wielkich tomów, a założenie projektantów jest takie, by sylwetki obrazowały aktualny stan badań, nie zaś stanowiły owoc nowych poszukiwań i rewaluacji. Trudno o pomysł bardziej nieszczęśliwy. Z dwu powodów: po pierwsze samo wydawnictwo w obmyślanej formie nie ma sensu. Będzie zbyt wielkie, zbyt kosztowne i mało pożyteczne: studenci powinni sięgać do opracowań *stricto sensu* naukowych i do pełnych tekstów, nie do antologijek, gdzie figurują fragmenty dramatów i powieści (tak), zaś innym czytelnikom kolumbrynowate szkice są niepotrzebne. Roli podręcznika uniwersyteckiego zbiór spełnić nie może, z uwagi na układ i ograniczone ambicje naukowe — będzie natomiast pełnić rolę studenckiego bryka. Wreszcie, stosując proporcję objętości, sylwetka Mickiewicza zajmuje duży tom, a antologia Kraszewskiego pewnie ze dwa. Po drugie: do redagowania i tworzenia zbioru aparat etatowy Instytutu jest zupełnie zbędny, wystarczy nawiązać kontakt z odpowiednio naiwnym wydawnictwem; sylwetki i antologie powstają jako produkt pracy indywidualnej i niezbyt nadają się nawet jako przedmiot do zespołowej dyskusji (stylistycznej chyba). Cały projekt jest sztucznym tworem, mającym zapewne stworzyć pozory zwartości i aktywności Instytutu. Inna rzecz, że słowniki literackie — biograficzne i terminologiczne — są bardzo potrzebne i powinny powstać możliwie szybko, z pominięciem zwariowanego monumentalizmu.

Na czym — moim zdaniem — powinna polegać reorganizacja Instytutu? A konkretniej — jego działu historycznoliterackiego? Przede wszystkim należy sobie uświadomić jego podwójny charakter: jest to z jednej strony pewien zespół ludzi, z drugiej — siatka etatów. Cały kłopot polega na tym, że nie starano się dotychczas spojrzeć na IBL jako na komórkę w organizmie państwowym, która musi mieć jakieś określone cele do osiągnięcia i którą wypełniać trzeba sokiem odpowiednim do jej funkcji. Utrzymywanie przez państwo, tj. podatników, wielkiej i kosztownej machiny musi mieć jakiś sens, niekoniecznie zresztą aktualno-polityczny.

Jeśli zgodzimy się na ten punkt wyjścia, łatwo będzie iść dalej. Stojąca poza IBL-em i złożona z wszystkich profesorów polonistyki w Polsce Rada Naukowa powinna zastanowić się, jakie są najważniejsze zadania, stojące w chwili obecnej przed polską nauką o literaturze, i w którym z tych zadań przydać się może zwarty oddział szturmowy, jakim powinien być Instytut. Osobiście widzę takich celów niemało: zaniedbane badania nad literaturą barokową, przemilczany i załgany okres ostatnich lat osiemdziesięciu, a przede wszystkim utrata kontaktu z innymi dyscyplinami naukowymi i z nauką światową. Odrobienie tych zaniedbań możliwe jest tylko w wypadku podjęcia energicznej i zorganizowanej akcji, której podjąć się nie może żadna katedra uniwersytecka. Natomiast każdorazowo odpowiednio dobrany zespół pracowników Instytutu byłby w stanie wiele tu zdziałać, zwłaszcza gdyby wrócono do właściwie pojętych metod zespołowych. Fundamentem jest jednak przyjęcie zasady płynności kadry Instytutu (poza kilkuosobowym gronem kierowniczym) i dostosowanie jej do aktualnych zadań. IBL dawno już utracił swoje celebrująco-dworskie znaczenie: czas, by śmiało przybrał szatę służebną, w której mniej może do twarzy, ale pracować łatwiej. Jeśli zaś komu owa „bojówkowa" koncepcja Instytutu nie odpowiada — to powiedzmy otwarcie, że jest to zespół privatdozentów czy stypendystów i nie róbmy szopek z pseudozespołowością i fasadowymi imprezami w stylu *Dwustu lat*.

Czas najwyższy, by sprawa dalszych losów Instytutu Badań Literackich stała się przedmiotem dyskusji nie tylko obrażających i obrażonych. Robota czeka, ludzie tracą czas. Inne dyscypliny naukowe, nawet zlikwidowana na czas pewien socjologia, przeżywają okres nagłego rozwoju i rozkwitu. Ci, od których przyszłość Instytutu ostatecznie zależy, powinni sobie uświadomić, że obecna sytuacja podobna jest do powojennej: potrzebny jest zryw, potrzebna jest odnowa teoretyczna i przewartościowanie ocen krytycznych. Tymczasem poważni profesorowie tracą czas na płatanie sobie listownych psikusów, studenci są zdezorientowani, a prestiż nauki o literaturze leży tak nisko, że go w ogóle nie widać.

Kiedy się było przez parę lat archaniołem z mieczem ognistym, trochę trudno i przykro zgodzić się na powrót w skórę normalnego człowieka. Łatwiej i przyjemniej zostać upiorem. Ale czy IBL musi nim być? Z pewnością nie musi. A jeśli się uprze, lepiej, panie profesorze Kazimierzu Wyko, przebić go szybko osinowym kołem.

Zdzisław Najder

ROK TEATRALNEJ PÓŁAUTONOMII

Refleksje tu zapisane nie są nawet skrótem jakiejkolwiek syntezy. Mogą być najwyżej, operując terminologią uczonych Niemców, jakimś luźnym wstępem do wstępu do czegoś z kolei bliżej nieokreślonego. Np. do czegoś pod tytułem: „Czym teatry w Polsce już nie są, a czym jeszcze nie są i być nie powinny". Ale to by była już teatrozofia, w dodatku teatrozofia narodowa, a nawet teatrozofia narodowa postulatywna, a więc aż trzy grzechy przeciw rozumowi praktycznemu.

W latach ubiegłych, dokładniej w ciągu kilku lat unifikacji administracyjnej i artystycznej życia teatralnego, pojawiały się różnego typu hasła programowe, postulatywne. Ich skuteczność praktyczna bywała niejednokrotnie znaczna. Takie hasła „prowadzące" bywały skrótem dyrektyw, znakiem umownym socrealistycznej przebudowy życia teatralnego, a konfrontacja hasła-dyrektywy z działalnością artystyczną — najpewniejszym kryterium oceny. Hasła były skuteczne, bo stał za nimi zdyscyplinowany rząd dusz, etatów i budżetów. Bez takiego zaplecza wszelka programowość jest prywatną zabawą krytyków i moralistów, nawet jeżeli swe cenne myśli drukują w gazecie oficjalnej.

Mała w tej chwili skuteczność haseł programowych wynika nie tylko ze słabszej egzekucji praw mecenatu państwowego. Występuje w tym wypadku także zjawisko subtelniejsze: każde hasło, nawet tylko postulujące pozytywnie, jest równocześnie negacją, coś propaguje przeciw czemuś. Cofnijmy się do tego typu polemik sprzed kilku lat. W pierwszej kolejności nastąpiła rozprawa z powojenną kontynuacją teatru dwudziestolecia w imię teatru realizmu socjalistycznego. Potem coraz częściej obok walki ze starym wypływają hasła ulepszenia, problem bardziej racjonalnego zagospodarowania szturmem zdobytego terenu. Przeciw czemu z kolei zwracają się te postulaty, kogo i co uderzają ostrzem negatywnym?

Przypomnijmy np. charakterystyczne utyskiwania na zbyt niską temperaturę ideową, na brak bojowości, zaangażowania, aktualnej problematyki itp. W porządku formalnym było to przeciwstawienie „gorszego" socrealizmu „lepszemu", bardziej skutecznemu. Dlatego mówił o aktywizacji ideowej czołowy działacz partyjny, minister, krytyk-marksista. Już to jednak, tak prawidłowe przecież, hasło mogło być heretyckie, jeżeli je ktoś zbyt sumiennie próbował realizować. Bo godziło w konformizm ideologiczny, właśnie w proces błyskawicznego, łatwego przestawienia teatru na szyny socjalizmu. Bo godziło mimo woli w ustaloną recepturę ideowości. A ta nie była ani gorąca, ani zimna, ale taka jak trzeba. Teatr Dejmka miał z *Łaźnią* Majakowskiego niezliczone kłopoty, bo serio chciał być narzędziem propagandy socjalistycznej.

Zatrzymajmy się jeszcze chwilę nad jednym z takich postulatów, najbardziej bodaj dla okresu „przededwilżowego" charakterystycznym. Postulat własnego oblicza artystycznego zespołów. Kampania krytyczna w tym kierunku (aprobowana również przez górę) wymierzona była przeciw unifikacji oblicza artystycznego — a od tego już tylko krok do negacji fundamentalnych zasad sztuki uzgodnionej. Najpierw własne oblicze zespołów, potem dopuszczalna różnorodność stylów, prawo do eksperymentu, i tak aż do popaździernikowej wolności teatralnej. Hasła ulepszania coraz bardziej bezpośrednio godziły w istotę zjawiska ulepszanego. Hasła miały siłę i rezonans właśnie dzięki owemu elementowi negacji, miały sens, opór zwiększa siłę ładunku wybuchowego. Proch strzelniczy na wolnym powietrzu zwyczajnie się spala. Nawet dymu prawie nie ma.

Jeżeli obecnie pojawiają się jakieś postulaty bardziej generalne, to zważmy, jak mało są popularne, jak całkowicie bezskuteczne. Trzy, cztery lata temu poważna dyskusja o teorii i teatrze np. Bertolta Brechta miałaby znaczenie sensacyjne, musiałoby dojść do ważnej konfrontacji. Wówczas taka dyskusja odbyć się nie mogła. Dziś? Kogo taka dyskusja obeszłaby serio? Kilku specjalistów i maniaków. Można i „pod Brechta", wolność, mości panowie! Mamy kilka różnych wariantów tzw. nowoczesności, ale na hasło jakiejś jednej, jedynie obowiązującej nowoczesności nikt się nie zgodzi, nikt nawet takiego hasła nie wysunie. Na szczęście.

Ważność teoretycznych, postulatywnych założeń dla praktyki artystycznej teatru realizmu socjalistycznego była ogromna, nienormalnie ogromna. Już nawet bez względu na jednostronność tamtych założeń. Stan obecny, pełen chaosu i przypadkowości, jest bez wątpienia bardziej normalny i naturalny (acz osobliwie interesujący nie jest). Czy z tego naturalnego chaosu jest jakieś „naturalne" wyjście i dokąd? Jest, oczywiście, jest, i każdy z nas ma dobre prawo na własną, prywatną receptę na zbawienie. Przecież prorokowaniu nikt w tej chwili nie uwierzy. Lepiej zastanowić się nad stanem bieżącym. Może coś da się wyrozumieć.

Czy od mniej więcej roku teatry polskie są rzeczywiście wolne, „samodzielne, na czym to polega? Całkiem samodzielne teatry polskie nie są. I być nie chcą, nawet nie mogą. Tylko zespoły typu rozrywkowego, i to pozbawione poważniejszych ambicji artystycznych, mogłyby w obecnej chwili być od państwa niezależne finansowo. Proszę wyliczyć, do jakiej wysokości — przy obecnej przeciętnej stopie zarobkowej — da się w Polsce podbić ceny biletów w teatrach dramatycznych? I jakie będą efekty? Na całym prawie świecie subsydiuje się w różnej formie sztukę teatralną, albo w całości, albo w tych wypadkach, gdzie z jakichkolwiek względów zależy na reprezentacji, poziomie itp. Ideał samodzielnych ekonomicznie zespołów jest możliwy do urzeczywistnienia w wypadkach szczegółowych, nie jako system

ogólny. Jeżeli nawet różne projekty decentralizacyjne będą pomyślnie doprowadzone do końca, to i tak część teatrów będzie korzystała bezpośrednio z subsydiów państwowych, reszta ze społecznych. Inne wyjście byłoby zabójcze, ludzie teatru najlepiej o tym wiedzą.

W ciągu ostatniego roku kształtował się taki siaki *modus vivendi* między społecznym mecenatem i teatrami. Teatry bardziej serio dbają o dochodowość i zaciskają pasa, państwo ze swojej strony płaci i... zostawia faktyczną swobodę repertuarową, artystyczną, częściowo nawet ideową, respektuje zupełnie inaczej niż przedtem autonomię życia wewnętrznego teatru. To bezsprzecznie nowy typ mecenasowania, przynajmniej w naszym obozie. Trudno przypuścić, by był w tej chwili możliwy jakiś konsekwentny nawrót do metod administracyjnych i unifikacyjnych. Nowa sytuacja ma dobre strony, trzeba tylko odczekać, aż dojdzie do wyraźniejszej krystalizacji organizacyjnej.

Wspomniałem przed chwilą o faktycznej swobodzie repertuarowej i artystycznej, o dużym luzie w zakresie zadań ideowych. Rzecz jasna, „faktyczna" swoboda to nie swoboda pełna i niczym nie ograniczona. Już zależność budżetowa stawia granice ilości premier, ilości bardziej kosztownych eksperymentów inscenizacyjnych. Już problem dewiz stwarza przeszkody zupełnie konkretne; w jednym z ostatnich biuletynów CZT czytamy takie oto memento: „W pierwszym kwartale br. tantiemy za sztuki np. Anouilha wyniosły 20% całorocznego budżetu, sztuki A. Christie 6%, inne sztuki pisarzy zachodnich pochłonęły także około 12% przyznanego limitu. W drugim kwartale wydatki na tantiemy wzrosły, tak iż w końcu drugiego kwartału przyznana kwota dewizowa została całkowicie wyczerpana". Stąd konkluzja CZT-u: „Dlatego też w obecnej chwili teatry muszą ograniczyć się do grania sztuk bezdewizowych". Praworządność w stosunkach międzynarodowych kosztuje.

Są i inne przeszkody, nie wynikające z zamiłowań naszej sceny do Anouilha i Agaty Christie (jak różne maski wdziewa nowoczesność!). Nie wszystkie proponowane premiery dochodzą do skutku. O słuszności zakazów, nawet przy uwzględnieniu możliwie skrupulatnym wszystkich społecznych i międzynarodowych „faktorów", można by dyskutować nie raz i nie dwa. Działalność wszelako państwa socjalistycznego w zakresie kontroli widowisk uległa generalnej przemianie w zestawieniu z okresem poprzednim.

W innej zupełnie sytuacji był kierownik artystyczny, któremu sugerowano, zalecano, nakazywano, w innej zupełnie człowiek o swobodzie wyboru, któremu się co pewien czas przeszkadza realizować przez niego samego upatrzoną pozycję. Były przecież spisy sztuk zalecanych, widziałem w rękach jednego z dyrektorów sporą książkę, gdzie zawierał się pełny (pełny!) wykaz współczesnych i klasycznych utworów, godnych socjalistycznej sceny. Dyrektor ów na własną rękę, nad głową władz, szukał prawidłowej linii. Znikła ingerencja w sprawy ściśle teatralne, artystyczne. Pewnie, zdarzają się wyjątki — ale to w wypadkach symboliki politycznej, która się komuś może wydać groźna. Styl widowiska, sposób formalny podania tekstu stracił wszelkie desygnaty polityczne, nikt już absolutnie nie wierzy, by między określonym modelem realizmu a postawą polityczną istniał związek prosty i wykrywalny. Nie ulega wątpliwości, że obecnie swobodniej może funkcjonować sztuka abstrakcyjna czy formalnie udziwaczniona i skomplikowana niż współczesne odmiany realizmu o poważniejszych ambicjach poznawczych. Co charakterystyczne i smutne. A razem — w dziedzinie uzdrowienia metod kontroli pracy teatrów zrobiliśmy potężny krok naprzód. Już teraz istnieje całkiem mocna, taka właśnie półautonomiczna płaszczyzna pracy teatralnej, a za efekty tej pracy wreszcie mogą odpowiadać sami twórcy.

Jak odpowiadają za ostatni rok, ważny rok nowego układu sił? Sytuacja jest — z natury tego nowego układu — chaotyczna, bardzo indywidualna, trudno na pierwszy rzut oka wykryć wspólny mianownik między pracą jakiegoś — dajmy na to — Teatru Polskiego w Warszawie a przeciążonym ilością premier i spektakli teatrem dalekiej prowincji. A przecież o wspólnych cechach nowego układu w całym życiu teatralnym można mówić. Już na podstawie tedencji repertuarowych. Repertuar jest nie ostatnim wskaźni-

kiem tego, co się w teatrach jakiegoś kraju dzieje.

Z planów repertuarowych na zeszły i bieżący sezon znikły doszczętnie sztuki produkcyjne, co więcej, w ogóle sztuki pisane i wystawiane w okresie realizmu socjalistycznego. Zjawisko można uzasadnić racjonalnie. Znaczna część produkcji tamtego okresu zalicza się sprawiedliwie do grafomanii. Utwory najbardziej i zasłużenie w tamtym czasie popularne (jak *Niemcy, Zwykła sprawa)* są w całej Polsce doszczętnie „wygrane". Najważniejsze zaś, że mechaniczny optymizm sztuk socrealistycznych zbyt źle się rymował z nastrojami przeciętnego widza, by sztuki te mogły jeden chociażby dzień przeżyć reżim zaleceń i przymusów repertuarowych. Toteż zgoła symbolicznie wygląda jedyna ocalała z pogromu pozycja w zeszłym sezonie, *Droga do Czarnolasu* Maliszewskiego, sztuka historyczna, wierszowana, wolna od nadmiernych balastów dydaktycznych.

W pierwszych dwóch kwartałach zeszłego sezonu na 168 premier w ramach działalności planowej naszych teatrów na sztuki polskie współczesne przypada premier 29, w co się wlicza utwory z dwudziestolecia. Mizernie. W kwartale trzecim na 93 premiery — polskich przed- i powojennych 14. Z czego wniosek, że polski repertuar dzisiejszy i wczorajszy nie stanowi, jak dotąd, w żywiołowym i „naturalnym" układzie repertuaru ani pozycji najważniejszej, ani ważnej.

Dwudziestolecie nie jest, jak ostatni rok pokazuje, rezerwuarem zbyt obfitym. Co przypomniano widzom z tego okresu? Wiele razy zawsze scenicznego Szaniawskiego, kilka razy Cwojdzińskiego, stale obecne *Lato w Nohant,* jeden Morstin, jeden Hemar, wzruszające przypomnienie Schillerowskiej *Pastorałki* w Szczecinie... i niewiele więcej. Należy również odnotować, jako symptomatyczne, próby nawiązania do politycznego dramatopisarstwa dwudziestolecia: dwa teatry zapowiadały w sezonie ubiegłym premiery Witolda Wandurskiego, mieliśmy już premierę *Balu manekinów* Jasieńskiego. Nazwiska tych pisarzy-komunistów dopiero teraz, w dobie ideologicznych „luzów", mogą wejść na afisze.

Pozycje polskie nowsze opierają się na wznowieniach repertuaru powojennego, dalej na sztukach pisanych w ostatnich latach, lecz w żaden żywy sposób nie podpadających pod rubrykę socrealizmu, wreszcie na sztukach „odwilżowych", czyli sockrytycznych. Te ostatnie rozpoczyna jeszcze dotąd grywany *Ostry dyżur* Lutowskiego, *Milczenie* Brandstaettera, kończą utwory paraboliczne, jak *Imiona władzy* Broszkiewicza czy wersja sceniczna powieści Andrzejewskiego *Ciemności kryją ziemię,* a więc utwór historyczny i zarazem historiozoficznie aktualny.

Wznawianie utworów od lat dyskryminowanych, jak *Rozdroże miłości* Zawieyskiego, czy nigdy dotąd nie granych, jak tego samego pisarza *Miłość Anny* czy *Ocalenie Antygony* Krystyny Berwińskiej — to zjawisko znowu świadczące o normalizacji, zjawisko sympatyczne. Podobnie jak pokaźna ilość premier nieprzepłaconego Artura Maryi Swinarskiego. Przecież najbardziej atrakcyjne wydają się i dla ludzi teatru, i dla widza sztuki o żywej, krytycznej problematyce ideowej. Te sztuki odpowiadają najlepiej atmosferze XX Zjazdu i przemian październikowych, są w obecnej chwili najbardziej aktualne. Są też najbardziej uwikłane w drażliwości polityczne. Pamiętamy we wrześniu zeszłego roku wspaniały sukces *Święta Winkelrieda* Andrzejewskiego i Zagórskiego. Łódzki Teatr Nowy wszedł tym spektaklem w gąszcz przedpaździernikowej agitacji politycznej. Po roku Teatr Nowy występuje z adaptacją powieści Andrzejewskiego, znowu aktualnej dla bieżącej dyskusji światopoglądowej. Dwa akcenty różnej wagi, o różnej doniosłości i funkcji społecznej, oba bardziej symptomatyczne dla oblicza dzisiejszego teatru polskiego niż dziesiątki najsłuszniejszych wznowień, niż dziesiątki ciekawych skądinąd eksperymentów formalnych na małych scenach.

Nie jest prawdą, że teatry uciekają od polskich sztuk współczesnych. Nie ma przymusu grania sztuk współczesnych, a mimo to teatry rzucają się dosłownie na każdą pozycję chociaż trochę bardziej atrakcyjną. Nie ma już przymusu procentowego nasycania repertuaru sztukami współczesnymi, ale nie ma jeszcze tych sztuk tyle, by w sposób normalny i organiczny stanowiły one znaczniejszy procent naszych premier. W bliskiej przyszłości trudno liczyć na zmianę takiego stanu rzeczy. Poszukiwacze atrakcyj-

ności, czyli kierownicy naszych teatrów, w sposób całkowicie zgodny z prawami natury będą się zwracali ku repertuarowi zagranicznemu.

O wspomnianej tu „atrakcyjności" myślę w szerokim i swobodnym sensie terminu. Cóż bo dla teatru znaczy to słowo? Atrakcyjna jest pozycja, na którą pójdzie widz, pozycja kasowa. Atrakcyjna jest taka sztuka, która pociąga reżysera i aktorów, która jakoś zaspokaja naturalny głód współczesności w zakresie stylu teatralnego i myśli o życiu w naszym stuleciu. Atrakcyjne w tym sensie będzie i *Czekając na Godota*, i *Zaproszenie do zamku*. Atrakcyjnie współczesny będzie i Shaw, i nadrealiści, wedle potrzeby. Atrakcyjna kasowo będzie raz kompletna szmira, raz jakiś *Jakobowsky i pułkownik* Werfla, który, jak słyszę od krakauerów, idzie w Nowej Hucie z niezachwianym powodzeniem. Więcej *Jakobowskich* i teatrów takich, jak Nowa Huta, mniej szmir! Pięknie, ale zdarza się, że w jednym teatrze atrakcyjność kasowa zabija instynkt artystyczny, a w drugim atrakcyjność nowej, trudnej sztuki góruje nad instynktem samozachowawczym i przewidywanymi pustkami na sali. Jeszcze w innym wypadku weźmie górę moda, naśladowanie, chęć detonowania „bomby" repertuarowej. Będą też heroiczne próby dotarcia do najszerszych mas naszego osobliwego kraju z mesjanicznym słowem prawdy — przecież nawet praktyki teatru urzędowego nie zdusiły do końca tradycji społecznych rodzimej sceny. Noszenie kagańca przed narodem jest też atrakcją — i to wysokiej miary.

Ale czy tak swobodnie określana atrakcyjność ma jakikolwiek sens poznawczy? Niewielki — na to zgoda. Proszę jednak wynaleźć inny wspólny mianownik, inny łącznik między sprzecznymi wirami współczesności teatralnej. Przedtem, w czasie panowania jednego stylu i treści uzgodnionych, teatr wykonywał ustalone zadania. Lepiej czy gorzej, ale wykonywał. Teraz szuka kompromisu między oporami ekonomicznymi i wszelkimi innymi a maksymalną atrakcyjnością. W takim właśnie mocno nieokreślonym sensie. I teatr tę atrakcyjność na miarę swych sił i pomysłów znajduje.

Prawidłem tej wielorakiej atrakcyjności można wytłumaczyć wiele fenomenów obecnego układu repertuarowego. Między innymi kompletny niemal zanik pozycji radzieckich. Zbyt wiele ich grano, bez wyboru, na pokaz. Zabójczy system „siłowej" propagandy sztuk radzieckich dał rezultaty spodziewane: więcej tych sztuk wystawiano gdzieś w latach 30-tych niż obecnie. Nadto, jak i w wypadku polskich sztuk socrealistycznych, teatry i widza razi łatwy optymizm wielu współczesnych sztuk radzieckich, schematyczny w nich rozkład świateł i cieni. Najciekawsze zaś pozycje, szczególnie z wcześniejszego okresu dramaturgii kraju Rad, dotarły już do świadomości krytyków, trudniej im wyjść na scenę. Zła „passa". Reakcja na okres poprzedni połączyła się w tym wypadku z niechęcią do formalnej szarzyzny tradycyjnego realizmu obyczajowego, z niechęcią do łopatologii ideologicznej.

Smutnym efektem ubocznym powyższego, a wierzę mocno, że przejściowym, jest nieobecność w repertuarach arcydzieł klasycznego dramatu rosyjskiego. Można to rozmaicie tłumaczyć, trudno nie żałować. Pewnie, z punktu widzenia scenografii Tołstoj, Czechow czy Gorki nie są rewelacjami. „Scenograficzny" punkt widzenia na nowoczesność czy nienowoczesność danego typu dramaturgii jest u nas powszechny. Świadczy o embrionalnej fazie poszukiwań nowego wyrazu teatralnego.

A więc atrakcyjność. A więc dużo sztuk zachodnich. Proporcja między sztukami klasycznymi a współczesnymi przesunęła się wyraźnie na korzyść tych ostatnich. Bo dają więcej okazji do eksperymentu, bo zabawniejsze, bo mniej znane. Łatwo dostrzec związek między pozycjami zakazanymi — lub źle widzianymi — poprzednio a obecnymi „gwoździami" naszego repertuaru. Zjawisko znowu nie jest proste. Kasowość łączy się z tzw. nadrabianiem zaległości, modny szlagier z chęcią dotarcia do autentycznej awangardy dramaturgii światowej. Krytyk, moim zdaniem, powinien wobec tego żywiołowego — i w sumie pocieszającego — procesu zachować spokój i zdrowy rozsądek. Forsowanie jakiegoś nowego, zwartego programu pracy teatralnej byłoby tak samo bezcelowe,

jak próby powrotu do systemu starego, skompromitowanego doszczętnie. Wydaje się natomiast, że z dużym pożytkiem można by ów naturalny i zdrowy ciąg ku atrakcyjności formować, doskonalić. Pokazywać blagierom nowego kursu ich własne małe sztuczki, mocno bronić każdej realnej zdobyczy, każdego zdrowego punktu kształtującej się obecnie sytuacji między mecenatem państwowym i organizmem teatralnym. Półautonomia może być dla teatrów dramatycznych formą działania wręcz znośną, byle właściwie zachować proporcje między subsydiami i ingerencją, między systemem protekcyjnym i swobodą artysty, między wychowawczym, moralnym celem teatru i pogonią za poklaskiem i efektem.

Stefan Treugutt

BIUROKRACJA RUSZYŁA DO ATAKU

Według statystyk opublikowanych przez UNESCO Austria posiada największą ilość księgarń w stosunku do liczby ludności: jedną na 2.745 mieszkańców. Następne miejsca zajmują Dania (jedna księgarnia na 4.000 osób) i Australia (jedna na 4.315). Nie zadowalając się osiągnięciem światowego w tej dziedzinie rekordu, republika austriacka chce jeszcze wzmocnić swoją pozycję. W Wiedniu uruchomiono już pierwszy automat służący do sprzedaży książek. Za wrzuconą opłatę automat ów dostarcza jeden z dwudziestu wybranych przez klienta utworów.

Można rozważać, czy ten właśnie rodzaj sprzedaży książek jest najbardziej udany i praktyczny. W każdym razie dowodzi on dużego zapotrzebowania na książki i troski księgarzy austriackich o najszybsze zaspokajanie wymagań. W wielu krajach zaczyna się w dziedzinie czytelnictwa współzawodnictwo, gorąco popierane przez władze, zdające sobie sprawę z ogromnej wartości, jaką kultura stanowi dla społeczeństwa.

Holandia bije na przykład rekordy jeśli chodzi o produkcję książek. Na milion mieszkańców przypada tam 673 opublikowanych pozycji. Drugie miejsce zajmuje Szwajcaria (649, a więc „pierś w pierś za leaderem"), trzecie — tak troskliwa o sprzedaż książek Austria (559), czwarte — Belgia (512).

Nie trudno obliczyć, że my wydajemy w stosunku do ilości mieszkańców blisko trzy razy mniej książek niż Holandia czy Szwajcaria. A przecież tamte kraje nie mają do odrobienia zaległości. Co do dystrybucji książkowej, sytuacja jest u nas jeszcze dużo gorsza. Wydawałoby się, że należy skupić wszystkie siły, by usługi kulturalne zintensyfikować u nas i rozszerzać. Tymczasem na początku obecnego roku podwyższono ceny papieru książkowego i usług drukarskich. Podniesiono je równocześnie i raptownie, co wywołało znaczne podrożenie książek. Kto zna stosunki na prowincji, szczególnie w małych miasteczkach — wie dobrze, jak bardzo do rozpowszechniania alkoholizmu przyczynia się brak kulturalnych usług, rzadkość przedstawień teatralnych, koncertów i wystaw, drożyzna dobrych książek, zbyt mała ilość księgarń, rzadka sieć bibliotek i wypożyczalni.

Rzecz bardzo charakterystyczna, iż równocześnie z podwyżką ceny książek zmniejszono u nas w bardzo znacznym stopniu kredyty przyznane bibliotekom na zakup nowości. W ten sposób bibliotekarstwo nasze zagrożone zostało podwójnie: pośrednio przez dochodzącą do 300% podwyżkę cen książek, bezpośrednio przez zmniejszanie sum przeznaczonych na zakup publikacji. Ów cios wymierzony bibliotekom musiał się odbić na czytelnictwie. Gdyby ktoś chciał wybrać mniej odpowiedni moment dla takich operacji, długo musiałby się namyślać — i głowić.

Jak wiadomo, przed wojną czytelnictwo nasze, a szczególnie czytelnictwo ambitnych nowości literackich, opierało się w znacznej mierze na istnieniu sporej sieci wypożyczalni

i bibliotek. Miejska Biblioteka Publiczna w Warszawie rozwijała, zarówno w centrali jak i w licznych filiach dzielnicowych, bardzo piękną i ożywczą działalność. Jeszcze w pierwszych latach okupacji biblioteka ta działała, pracowała, była niezwykle użyteczna, zapewne przez niedopatrzenie gestapowców; toteż w czytelni przy ulicy Koszykowej zebrano wiele materiałów do najcenniejszych konspiracyjnych wydawnictw.

W Krakowie pewnym odpowiednikiem Biblioteki Miejskiej było Muzeum Techniczno-Przemysłowe przy ulicy Smoleńsk, które w bardzo szeroki sposób, pod kierunkiem nieodżałowanego inżyniera Tora, pojmowało swą działalność; znajdowały się tu na przykład liczne wydawnictwa z zakresu plastyki. Po wojnie zorganizowano w Krakowie Bibliotekę Miejską, siostrzycę warszawskiej.

Mamy już obecnie wcale gęstą sieć biblioteczną (36.633, wliczając w to punkty biblioteczne), istnieje nawet przepis ustawowy nakładający na gminy obowiązek zakładania bibliotek. I byłby może czas, by przypomnieć bardzo cenny projekt z lat międzywojennych, utrącony przez ówczesną biurokrację: projekt Ustawy Bibliotecznej, którego realizacja umożliwiłaby zarówno podnoszenie nakładów książek, jak ich stabilizację i ambitny dobór, eliminujący tandetę czy szmirę. Bibliotekarzy należałoby oczywiście wynagradzać lepiej, niż się to dzieje obecnie. Zwiększenie wydatków na biblioteki opłacałoby się — nawet z finansowego punktu widzenia. Przecież już oficjalnie stwierdzono, ile milionów tracimy, ponieważ alkohol i chuligaństwo osłabiają wydajność pracy.

Czy trzeba przypominać, że czytelnictwo i inne dziedziny tę wydajność wzmagają przez zmniejszenie alkoholizmu oraz ogólne podnoszenie poziomu intelektualnego?

Ale biurokracja nasza tych spraw nie docenia. Dla biurokratów kultura jest czymś nieważnym i dodatkowym, luksusową zabawką, może nawet przeżytkiem. Warto sobie przypomnieć, że w olbrzymiej większości nowowznoszonych domów nie przewidziano miejsca na półki z książkami. Czyżby posiadanie książek uważano za rzecz zbędną? Wypadki niedoceniania spraw kulturalnych mnożą się zresztą wszędzie.

Współpracownicy jednego z pism otrzymali od redakcji listy przepraszające za wielomiesięczną zwłokę w wypłacie honorariów. Okazuje się, że urzędnicy Prezydium WRN spóźnili się z operacją „otworzenia kredytów" A tymczasem mnożą się z miesiąca na miesiąc szmirowate ilustracje i magazyny, choć podobno brak nam rotacyjnych maszyn drukarskich.

Inny przykład. Ze wszystkich stron dochodzą nas głosy, żalące się na to, iż teatry zbyt rzadko odwiedzają małe miejscowości, szczególnie na Ziemiach Zachodnich. A oto Eugeniusz Paukszta, pisarz i działacz samorządowy, musi w *„Nowych Sygnałach"* alarmować opinię publiczną z powodu planów likwidowania placówek teatralnych w Zielonej Górze oraz Koszalinie. Są to, jak łatwo się zorientować, miejscowości tak ważne, iż należałoby raczej zrobić wszystko, by istniejące tam teatry jak najbardziej ulepszyć, by pomnożyć etaty aktorskie, podwyższyć płace, zbudować wygodne Domy Aktora, przyznać specjalne dodatki dla reżyserów, którzy by do tych miejscowości chcieli pojechać, itd. Zamiast tego wszystkiego — wysuwa się projekty likwidacyjne. Ktoś tu jest, widać, zanadto wygodny. Natomiast w Opolu na widowisko szmirowate kosztujące dziesiątki milionów — pozwolono bez trudu.

„Dziennik Polski" wychodzący w Krakowie przyniósł list od czytelnika z Jaworzna. List ten wyrażał żal, że Krakowski Teatr Młodego Widza grał tylko raz w tej miejscowości *Dożywocie* Fredry, choć mógł mieć wyprzedaną salę na kilka spektakli. Ale teatr ten jest jedynym objazdowym zespołem na terenie krakowskiego województwa i nie może podołać zadaniom. Podobnie i mieszkańcy województwa rzeszowskiego skarżą się na upośledzenie, na niedostateczne zaspokojenie swego głodu kultury. Tymczasem ogromne sumy wydaje się na bzdurne imprezy „wyborów królowej piękności", szmirowate operetki i deficytowe rewie!

Wyjazdy zagraniczne pisarzy i artystów należały, jak wiadomo, do rzadkości w okresie ubiegłych lat 10. Wydaje się, że wznoszenie takiego muru chińskiego między nami a światem

stanowi poważną szkodę — a nawet i niebezpieczeństwo — dla narodowej kultury. Odcięcie od zagranicy bywa poza tym obustronnie zaraźliwe; świat łatwo zapomina o tych, którzy o nim nie chcą wiedzieć; mur chiński, jak dobrze wiadomo, wyrządził Chinom nieobliczalne i wielowiekowe szkody.

Skoro jednak u nas wysłano pierwszą grupę artystów i pisarzy na Zachód, biurokraci zaczęli zaraz „wyrażać wątpliwości", czy akcja ta „nie zmieni się w turystykę". A niech się zmieni! Czyż trzeba przypominać, że wycieczki Żeromskiego do Paryża stały się jedną z przesłanek powstania *Popiołów*, *Ludzi bezdomnych* czy *Sułkowskiego*? Że nie byłoby wielu dramatów i obrazów Wyspiańskiego, gdyby nie lata, które twórca *Wesela* za otrzymane stypendium spędził we Francji i Włoszech? Że to samo można powiedzieć o Gabrieli Zapolskiej, J. A. Kisielewskim i Włodzimierzu Perzyńskim, już nie sięgając nawet do czasów Fredry, pisarzy polskiego Oświecenia, Kochanowskiego i Renesansu, kiedy dziesiątki tysięcy polskich humanistów wędrowało naukowo-artystycznymi szlakami po Europie zachodniej, stając się potem jednym z ważnych czynników *prosperity*, jaką osiągnęła Polska w okresie Złotego Wieku... Że wszyscy wybitniejsi polscy malarze, od Gierymskich aż po „kapistów", jeździli nad Sekwanę! Że Tadeusz Pawlikowski starał się, by wybitniejsi jego aktorzy oglądali od czasu do czasu spektakle w Comédie Française i Burgtheatrze; że to samo przedtem robił Stanisław Koźmian. Że niezmiernie dużo pobytom w Paryżu zawdzięczali: Leon Schiller i Boy. Ale co tu dowodzić rzeczy, które powinny być oczywiste!

Tymczasem ostatnio gwałtownie obcięto u nas możliwości wyjazdów nawet i tym artystom czy pisarzom, którzy chcieli to zrobić za własne, ciężko zapracowane pieniądze. Co do wyjazdów służbowych uderzający jest fakt, o którym ostatnio doniosły dzienniki. Ustalono znaczną obniżkę kredytów na wyjazdy zagraniczne. Zupełnie słusznie! Ale zastanawia, w jaki sposób dokonano tej operacji w stosunku do różnych resortów. Według *„Trybuny Ludu"* z 20.VIII. (Nr 229) Ministerstwu Kultury zmniejszono przydział dewiz o 30%, tak samo RSW „Prasa"; bardzo znacznie obcięto też kredyty na współpracę naukowo-techniczną. Natomiast Ministerstwu Przemysłu Ciężkiego odebrano tylko 25%, Ministerstwu Handlu Zagranicznego — 13%. Ministerstwo Finansów nie zostało w komunikacie dotyczącym tej sprawy wymienione, co chyba znaczy, że wyszło z tej operacji obronną ręką i nie doznało żadnych redukcji! Jaki stąd wniosek? Na całym świecie wyjeżdżają za granicę przede wszystkim uczeni, pisarze i artyści. A u nas...

W ogóle od szeregu lat oszczędności w dziale kultury są najsurowsze, drakońskie. Według tygodnika *„Przemiany"* budżet resortu kultury i sztuki wynosi obecnie zaledwie 1,7% całości. Ilekroć przechodzę ulicami Świętokrzyską czy Czackiego, patrzę z zażenowaniem na wspaniałą budowlę — ba, cały olbrzymi kompleks budynków luksusowych! — który tu sobie ufundowało Ministerstwo Finansów. Czegoś równie wspaniałego nie ma w żadnej innej stolicy europejskiej. Kosztowało to setki milionów. Urzędnicy tego samego Ministerstwa walczyli i walczą jak lwy przeciw wydatkom na cele kultury; w roku 1950 niektórzy z nich występowali nawet przeciw głodowym stypendiom dla uczniów szkół artystycznych! A z jaką rozrzutnością wybudowano gmach Ministerstwa Rolnictwa, z olbrzymią i brzydką fasadą kolumnady na kilka pięter!

W *„Życiu Literackim"* z 25 sierpnia Bohdan Drozdowski podawał przerażające dane dotyczące rozrostu biurokracji w Łodzi. Z jednego Centralnego Zarządu Przemysłu Włókienniczego, jaki działał w najtrudniejszym dla Łodzi okresie powojennym, zrobiono za czasów wicepremiera Minca — aż 12! „Sam przemysł bawełniany zasłużył na dwa Centralne Zarządy. W obu zarządach pracuje obecnie ponad 300 osób. Roczny koszt utrzymania jednego z nich, CZPB-Północ, wynosi 5.860.000 złotych, zaś CZPB-Południe — niecałe 4.000.000 złotych" (razem około 10 milionów!). „Kiedy zadałem nieśmiałe pytanie — pisze Drozdowski — szefowi kadr CZPB-Północ, czy aby to nie za wiele jak na biedny przemysł bawełniany, obruszył się nie na żarty: — »Ależ chłopie — wykrzyknął — to za mało!« Co gorzej: Jest w Łodzi zakorzenione (niestety słuszne jak dotychczas) przekonanie, że jak nie

potrząsnąć machiną biurokratyczną — to nie posuniesz się ani kroku naprzód. Kiedy po jednym z takich częstych zatargów między załogą jednego z zakładów a Centralnym Zarządem i Ministerstwem zapytano przedstawicieli tychże: czy załatwionoby te problemy bez sięgnięcia po oręż ostateczny — przerwanie pracy — ktoś z nich odpowiedział z rozbrajającą szczerością: »Nie!«. Bowiem sprawa ta walkowała się całymi kwartałami, delegacje i petycje załóg nic nie wskórały. To doprowadziło robotników do szewskiej pasji." Jak działa aparat biurokratyczny, świadczą też cyfry, które za sędzią Sądu Wojewódzkiego w Krakowie, Mikołajem Tołkanem, przytacza w tym samym numerze *„Życia Literackiego"* Władysław Machejek: „20 miliardów rocznie haraczu płacimy złodziejom mienia publicznego i »kanciarzom«. Na każdą rodzinę 5-osobową przypada w ten sposób ponad 3.500 zł". „Do wymienionych 20 miliardów złotych — mówi Machejek — dodajmy miliardy łapówek, których globalnej sumy nie można ustalić ze względu na milczenie ludzi pokrzywdzonych a trwożnie strzegących tajemnicy, żeby nie utrudniać sobie życia na przyszłość."

Inny przykład. Niedawno *„Życie Warszawy"* pisało, że na każdego pasażera „Lotu" przypada ogromna ilość urzędników. Nic dziwnego, że wpadają oni na takie pomysły, jak likwidowanie linii lotniczej do Łodzi, zmniejszanie ilości samolotów do Krakowa, i to w chwili największego ruchu, lub wprowadzanie 2-złotowych biletów za dojazd na lotnisko, co zabiera mnóstwo czasu, drogocennego papieru i pieniędzy. Inny przykład szkodliwego biurokratyzmu — to sprawa Hotelu Europejskiego w Warszawie, którego remont przeciąga się w nieskończoność, ponieważ jedno piętro zajęte jest przez Totalizator Sportowy, nie przynoszący zresztą ostatnio tych zysków, które stanowiły jedyną rację jego istnienia. Wreszcie — sprawa najbardziej jaskrawa: obłożenie cłem książki polskiej wysyłanej za granicę, jedynie dlatego, że przedsiębiorstwo „Ars Polona" nie umie zorganizować eksportu na warunkach pozwalających konkurować z osobami prywatnymi.

Cytowaliśmy niedawno znakomity artykuł Edwarda Kozikowskiego w *„Nowej Kulturze"* w sprawie zadziwiającego stanowiska, które Ministerstwo Pracy i Opieki Społecznej zajęło wobec projektu przyznania rent dla kilku wyjątkowo dla kultury narodowej zasłużonych pisarzy polskich z Arturem Górskim, Adamem Grzymałą-Siedleckim, Jerzym Szaniawskim i Ludwikiem Hieronimem Morstinem na czele. A oto nowy zespół faktów, które w 15-tym numerze *„Zdarzeń"* krakowskich przytoczył Czesław Witkowski. Znakomity pisarz, Jan Wiktor, otrzymał w spadku od wielbicielki swej twórczości, pani Szalay, willę w Szczawnicy. Natychmiast zrzekł się tego daru, gdyż nie był w stanie zapłacić podatku spadkowego. Otrzymał wszakże nakaz na zapłacenie 45.000 zł! Zaskarżył ten nakaz, wygrał sprawę w sądzie, a potem w Radzie Państwa. Mimo to naczelnik Urzędu Skarbowego w Nowym Targu, pan Fuks, zlicytował pisarzowi meble. „No cóż — komentuje tę sprawę Aleksander Bocheński — Urząd musiał wykonać plan podatku spadkowego." „Gorzkiego posmaku — pisze Czesław Witkowski — nabiera fakt, że szczawnickie zbiory sztuki ludowej Podhala, gromadzone przez pisarza od wczesnej młodości, zostały poważnie uszczuplone przy dewastacji jego mieszkania podczas okupacji — teraz grozi to zbiorom krakowskim. Po 45 latach pracy pisarskiej, w 67 roku życia będzie musiał zaczynać od nowa... Zmęczony beznadziejną i nierówną walką z Wydziałem Finansowym w Nowym Targu prawdopodobnie nie zabierze głosu w obronie swych praw artysty i człowieka." Wiadomo, że tak samo gnębiły Jerzego Szaniawskiego lokalne kacyki w Zegrzynku.

Żyjemy w pięknym, ale i trudnym okresie. Pięknym, bo działamy w klimacie wolności. Trudnym, gdyż to, co zostało zdobyte, może być zagrożone. Pisarze nie mogą osiąść na laurach, nie mogą patrzeć bezczynnie na zjawiska, które uznać trzeba za niebezpieczne. Plany wydawnicze zostały poważnie obcięte. „Rotacja" książkowa jest u nas najkrótszą na świecie (a 6-krotnie krótsza niż przed wojną), co fatalnie wpływa na sprzedaż. Mnoży się najgorsza i najbardziej cyniczna szmira, z niezrozumiałych powodów wspierana. Projektowane „biura informacyjne" przy Urzędach Skarbowych oraz zwiększenie liczby pracowników tych urzę-

dów mogą się stać bodźcem do olbrzymiego pomnożenia wydatków na biurokrację.

Funkcjonariusze są na pewno potrzebni w nowoczesnym społeczeństwie. Funkcjonariusze, to jest ci, co służą potrzebom producentów; służą im swymi zdolnościami organizacyjnymi, lecz nie przytłaczają duchowej czy materialnej twórczości. Istnieje głęboka i zupełnie naturalna wspólność interesów między producentami w przemyśle i rolnictwie, robotnikami i chłopami — a uczonymi i artystami. Rysuje się natomiast wyraźna antynomia między twórcami a nietwórczymi, obciążającymi nas jak balast, utrudniającymi rozwój i postęp, często rzucającymi hasła wrogie twórczości i kulturze — biurokratami.

Zagadnienie biurokratyzmu jest palące i u nas, i w wielu innych krajach. Rozpaliła się na ten temat gorąca dyskusja w Czechach, zainicjowana przez „*Rude Pravo*". Pisma angielskie narzekają na groźną dla rozwoju Londynu masę miliona urzędników, zjeżdżających codziennie do „City". We Francji nowy minister finansów, Felix Gaillard, zawezwał dyrektora biura personalnego, pana Marcela Renaud, i zapytał, co można by zrobić, aby przyspieszyć zwolnienie zajmowanej przez jego ministerstwo części Luwru, tak zwanego „Pavillon de Flore". Za radą dyrektora powzięto decyzję natychmiastowego zwolnienia budynku nad brzegiem Sekwany, okupowanego przez archiwa skarbowe. Reszta „Pawilonu" będzie zwolniona w roku przyszłym. Decyzję tę przyjęła Francja z wielką radością. Już teraz architekci Luwru opracowują projekt sporządzenia nowych szklanych sufitów w „Pawilonie Flory", zabezpieczających malarskie arcydzieła.

Oczywistą jest rzeczą, że walka z biurokracją w świecie kapitalistycznym ma inny charakter niż u nas. Myślę jednak, że właśnie u nas walka ta jest zadaniem szczególnie doniosłym i pilnym. Raz dlatego, że biurokracja osłabia i opóźnia osiągnięte z takim trudem zdobycze. Po wtóre, że zaciemnia obraz sytuacji, powodując zniechęcenie i depresję. Stosunek biurokracji do spraw kultury może tu być wymownym przykładem.

I chociaż jest to walka niełatwa, a nawet częstokroć ryzykowna, pisarze i artyści mogą i muszą ją podjąć. To jedna z konsekwencji ich zaangażowania się w najbardziej palące problemy epoki, w troski i cierpienia społeczeństwa.

Biuro przepustek byłej PKPG zostało po Październiku zmienione na kawiarnię. Widzę w tym piękny symbol idei antybiurokratycznych. Jednym z haseł wielkiego ruchu odrodzenia i reformy, jaki się u nas kształtuje, jest skierowanie do zajęć produkcyjnych nadmiaru funkcjonariuszy w biurach i urzędach. Ale maszyna biurokratyczna broni się samą siłą rozpędu. Oby kawiarnie nasze, nawet te dawne i najstarsze, nie stały się znowu symbolami formalizmu bezdusznego, jakimiś nowymi „biurami przepustek"! Fakty, które przytoczyłem w tym felietonie, wskazują, że niebezpieczeństwo jest realne.

Wojciech Natanson

„KROPIWNIKI"

Kiedy dwudziestolecie przeżywa częściowe zmartwychwstanie, gdy następuje ekshumacja zatajonych czy pominiętych wartości, pozwolę sobie poświęcić kilka słów powieści znamiennej, nie zauważonej chyba ze względu na nazwisko autora i zbyt skromny rezonans, jaki wywowała jej publikacja. Nie jest to utwór czołówki, choć zasługuje na odszukanie go w bibliotece. Sydor Rey był jednym z pisarzy-nowatorów, których twórczość odznaczała się dużą samodzielnością. Szkoda, że nie kontynuował swojej pisarskiej działalności. Rzecz interesuje jako zapowiedź rozwoju, ja-

ko poszukiwanie drogi i ze względu na zręczne, pełne polotu odtworzenie małej, zagubionej na mapie, choć ważnej mieściny. Komunizujący pisarz, dogryzający się do problematyki społecznej bez krzykliwej tendencyjności, wzrusza nas nadal, mimo że od publikacji utworu dzieli nas lat dwadzieścia. Studium ówczesnej prozy lewicy społecznej wymaga przeczytania tej powieści, którą firmował zasłużony zespół literacki „Przedmieście".

Malutka, zahukana i odległa mieścina wschodnio-galicyjskiego krańca została zaledwie uchylona oczom czytelnika powieści i pamiętników. Zachodzi obawa, że nikomu z zamiłowanych obserwatorów i szperaczy nie zechce się zapuszczać do wymazanych z pamięci pogranicznych rewirów prowincji państwa polskiego. Poznajemy skrawek odległego wschodu, względnie autonomicznego w dialektyce zacofania i rozwoju, zmuszonego do marginesowej samodzielności, narzuconej przez dystans, jaki dzielił go od prawodawczych stolic i węzłów komunikacyjnych. Niewdzięczna geopolityka wtłoczyła między górski Prut, nizinny Dniestr i ich dopływy: Czeremosz i Seret, latyfundia obszarnicze, jedne szlachetnie zagospodarowane, z pozytywistycznymi ambicjami, drugie bogactwem zimnych barw uporczywie świadczące o upadku i dekadencji ziemiaństwa.

Na pobrzeżach włók pszenicznych, rejonów gryki, żyta i włochatej kukurydzy przysiadły miniaturowe galicyjskie miasteczka, ogniskujące osławioną galicyjską nędzę, choć myśl nie zawsze była tu mizerna i zaściankowa, choć nie zawsze czytało się tu współczesną książkę przy świecy stearynowej i lampce naftowej. Szutrowaną szosę, którą chlubili się rajcowie pierwszego dziesiątka lat dwudziestego wieku, rozświetlała drobnotowarowym rzemieślnikom i kreowanym na podporę społeczności kupcom wysokopienna, elektryczna latarnia.

Kropiwniki leżały niedaleko Czerniowiec, które za czasów austriackich były zniemczałą stolicą Bukowiny, zagubioną w rdzennym ukraińskim zapleczu, podobnie jak polsko-żydowskie Kropiwniki. Tłoczyły się ku sobie i odpychały równocześnie trzy zgoła odmienne formacje narodowościowe. Z gleby bogatej, kiepsko uprawianej wyrastały nowe skupiska klasowe, graniczące o miedzę z obumierającymi i ginącymi. Na przestrzeni jednego czy dwu kilometrów, poprzecinanych tylko gdzieniegdzie cieniami niskich, parterowych lub jednopiętrowych domków, społeczeństwo odsłaniało zachodzące w nim procesy niemal publicznie. Małomiejska pruderia nie miała potrzeby przykrywać łachmanem miejsc zazwyczaj wstydliwych, ponieważ nieświadomość przemiany nie domagała się nagłego skrzyżowania rąk dla osłonięcia się przed natarczywym, wścibskim wzrokiem. Dorobkiewicze wszystkich czasów i chyba wszystkich krajów, bohaterowie awansu, podobnie jak emeryci klas ginących, nie umieją odnaleźć się w lustrze, widząc zaledwie kontury i naturalistyczne barwy. Nie podejrzewają w dobrodusznej naiwności, że biograf zna ich o wiele lepiej, aniżeli mogą przypuszczać. W obawie przed ujawnieniem załganej nadbudowy gotowi byli przebierać się codziennie.

Jako gromada, jako zmuszona do współżycia wspólnota mieli jedną lokalpatriotyczną *hobby:* historię. Historię zakamarków, dzieje dzielnic i poszczególnych domków, prehistorię bóżnicy i kościoła, a co najważniejsze — wewnętrzne biografie rodów. I to wszyscy, którzy się liczyli, ci, co wygramolili się ponad fundamenty społecznych nizin. Bez względu na to, czy byli Polakami, Żydami czy Ukaińcami. Nawet posterunkowy Szczerbacki, kacyk i dzierżymorda Kropiwnik, rozpoczyna śledztwo przeciw wywrotowcom, podejrzanym o wywieszenie sztandaru komunistycznego na bóżnicy i kaplicy, od studium historii miejsc świętych i miasteczka w ogóle. Na ukończonym w Warszawie kursie dla przodowników nauczył się cenić zaplecze ruchów społecznych. Wsadzić do kryminału to mało. Trzeba wiedzieć, skąd się antypaństwowa robota wzięła. Szczerbacki chce być po trosze uczonym jak pochowany z honorami na cmentarzu kropiwnickim działacz komunistyczny. Zachęca go do tego zabrany niedorostkowi kajet, zapisany mądrymi, jak mu się wydaje, choć wywrotowymi uwagami przez owego działacza i stanowiący bezcenny spadek dla miejscowych wichrzycieli. Rozumie się, że wroga trzeba badać w jego własnym mateczniku, by poznawszy jego chwyty i wnyki być nawzajem przez niego respektowanym.

Od *hobby* małomiejskiej historii nie zdołał się uchronić i Sydor Rey. Przeciwnie. Stanowi ona jego szlachetną obsesję, której nie zawsze towarzyszy rozeznanie terenowe. Powieść sięga w głąb ubiegłego wieku, choć akcja jej rozpoczyna się w roku 1924. Wydaje mi się, że autor zapędził się zbyt daleko wstecz, w niezbyt znane sobie rejony, dlatego też wyczuwa się niekiedy przemożne oddziaływanie kompozycji ze szkodą dla uprawdopodobnionego, rozwijającego się obrazu. Nic dziwnego, że poddając się nawet urokowi stylizacji, nie dajemy pełnej wiary autentyzmowi. Dotyczy to przede wszystkim środowiska wielkiej szlachty, wyposażonej w egzotykę działania i przesadny animusz, nie bardzo przypominającej miejscowe wzory; jej literackie uszlachcenie nie znajduje dostatecznej motywacji.

Natomiast chlubą *Kropiwników* jest drobny ludek małomiejski, a zwłaszcza środowisko żydowskie ze wszystkimi swymi słabo znanymi odmianami. Wątpię, czy inna powieść tego okresu sięgała tak śmiało do wielowarstwowej stratyfikacji tego szczególnie zacofanego środowiska, wpisanego w zaklęte koło zacofania ogólnego. Wyjście poza ten krąg oznaczało akces do wątłego postępu. Prezes Towarzystwa Naftowego, pan Garfunkel, profesor Geller z Wiednia, uprzednio Joseł „Filozof", który zawędrował najwyżej spośród kropiwnickich poszukiwaczy prawdy i awansu, odgrodziwszy się najszczelniej od pragnień młodości, zegarmistrz Aria, karczmarz Lejba, rabin i inni — to dla nas ludzie nieznani albo mało znani. Nie potrzeba zabiegów archeologicznych, żeby ich odnaleźć, nie musimy sięgać po łopatę, żeby odgruzowywać odległych, zapomnianych bohaterów trzechtysięcznej, małej galicyjskiej mieściny.

Sydor Rey jest ich powieściopisarzem, jest literackim monografistą lat trzydziestych owych małych skupisk ludzkich, tak ważnych dla przebiegu historii, dla rozwoju gospodarki, dla nagromadzenia się tradycji. Szkoda, że wyrzekł się kontynuowania tej pracy.

Myślę, że warto zastanowić się nad wznowieniem *Kropiwników*. Zbyt żywo jeszcze atakuje słowo, rewir literacki jest wydobyty z zapomnienia, czytelnik, zwłaszcza ten zza Buga, odnajdzie w tej książce swoją macierzystą okolicę, będzie mógł odnowić dialog ze swoją przeszłością i sprawdzić, jak wiele elementów kropiwnickiego zacofania kołacze się jeszcze w najbliższej jego miejscu zamieszkania mieścinie, mimo odmiennej stratyfikacji, mimo że nie ma już, albo prawie nie ma, Żydów i Ukraińców. Żart historii, demonstrującej od nowa swoje niegodziwe repetycje, szczególnie uderza przy czytaniu tej interesującej i z talentem napisanej książki.

Jan Wyka

WALISZEWSKI

Z malarstwem dwudziestolecia ma się rzecz podobnie, jak z literaturą dwudziestolecia. Wolno już mówić, że był to okres interesujący i płodny, ale wiele źródeł do artystycznej historii tego czasu zasypano. Dlatego każde wartościowe wznowienie książkowe, każdą wystawę retrospektywną należy witać z radością, jak konieczne przypomnienie, echo najbliższej tradycji.

Twórczość Zygmunta Waliszewskiego — jakkolwiek wydaje się nieco przeceniona przez kapistów — stanowi na pewno cenne ogniwo w rozwoju polskiej sztuki XX wieku. I w dodatku jego droga życiowa, łącząca Wschód z Zachodem, ma coś z symbolu.

Urodzony w końcu ubiegłego wieku w Petersburgu, przenosi się wraz z rodziną na Kaukaz do Tyflisu. Tam zabłysnął sławą cudownego dziecka, tak że w 14 roku życia zorganizowano mu pierwszą wystawę malarską. Po wystawie — rządowe stypendium i systematyczne studia. Opętanie malarstwem młodego chłopca jest zupełne. Ślubuje, że jeśli do 20 roku życia nie będzie malował jak Rafael — zastrzeli się. Należy dodać, że Tyflis, gdzie Waliszewski rozpoczął karierę malarską,

nie był prowincją, a życie artystyczne w Rosji przed pierwszą wojną światową i bezpośrednio po niej rozwijało się bujnie. Młody malarz mógł zobaczyć w Moskwie najwspanialsze obrazy współczesnego malarstwa francuskiego, o czym nawet marzyć nie mógł jego rówieśnik z Krakowa czy Warszawy. Gdy w roku 1921 wrócił Waliszewski do Polski z dalekiego Kaukazu, znał daleko gruntowniej stare i nowe malarstwo europejskie niż jego krakowscy koledzy z pracowni profesora Weissa. Nawiązuje szybko kontakt z formistami i staje się jedną z głównych postaci ruchu modernistycznego, m. in. jest twórcą świetnych — zdaniem Tytusa Czyżewskiego — dekoracji do jego sztuki *Osioł i słońce*.

W roku 1924 powstaje pod auspicjami profesora Pankiewicza „Komitet Paryski". Waliszewski jest jednym z 11 kapistów, którzy opuszczają Polskę i wyjeżdżają do Francji studiować u źródeł najlepszej tradycji.

Historia malarstwa końca XIX wieku zna wielu artystów, którzy uciekają na prowincję i z daleka od giełd i muzeów realizują własną wizję. Waliszewski jest zaprzeczeniem tej postawy. Jemu potrzebny był „szum w głowie", pracownie kolegów i galerie pełne wielkich mistrzów, których można kopiować i malować owe tak dla niego charakterystyczne obrazy *à la manière de*... Potrzebny był mu Paryż, gdzie można spotkać Tycjana przechadzającego się z Matisse'em, nawiązać z nimi rozmowę i, nie przestając kochać, cieniutko z nich pokpiwać.

Jeśli jest jedno skrzydło nowoczesności, które polega na analizie i oczyszczeniu sztuki z balastu tradycji, to istnieje chyba także skrzydło drugie — świadomy synkretyzm, żerowanie na tradycji, buszowanie w dorobku minionych wieków. W tym drugim sensie wyrażała się nowoczesność Waliszewskiego.

Siedem lat pobytu w Paryżu był to okres krystalizacji artystycznej a jednocześnie osobistej tragedii: ciężka choroba naczyń krwionośnych doprowadziła do amputacji obu nóg. W roku 1931 wraca do kraju i rozpoczyna się wyścig z czasem. „Wy to możecie się nie spieszyć — mówił do przyjaciół — ale ja, ja muszę się spieszyć, bo ja nie będę żył długo." Ostatnie pięciolecie, to okres niebywałej erupcji artystycznej. Pod koniec życia artysta, którego „czarował Renesans, świetność papieży, przygody i zbrodnie Benvenuta Celliniego, bitwy, uczty i pochody", dostępuje zaszczytu renesansowych mistrzów: maluje plafon jednej z sal Wawelu. „Pracę swą wykonywał leżąc na plecach na specjalnie zbudowanym rusztowaniu, bez możności zejścia, oddalenia się od malowidła, zobaczenia go z daleka. Malował tak zapamiętale, że zniesiono go z rusztowania omdlałego."

Zmarł nagle jesienią 1936 roku. Miał wtedy 38 lat.

*

Przyjaciele przekazali nam sylwetkę bujnego, uroczego człowieka, tak intensywnie żyjącego sztuką, że zapominał nawet o kalectwie. W pięknych *Wspomnieniach o Zydzie* — jak go nazywali bliscy — Józef Czapski pisze:

„Miał inny niż wszyscy ludzie, których znałem, stosunek do czasu: siostra moja zastała go raz, jak wyrzucał ciepłe skarpetki za okno na ulicę: »Przecież już ich nie będę potrzebował, jest wiosna«. Dla niego przyszła zima — to była perspektywa zbyt daleka, by mogła wchodzić w rachubę.

Zyga, który najszczerzej, z pewnym zażenowaniem, pytał o rzeczy najelementarniejsze (»czy Boże Narodzenie jest zawsze zimą«), który mi się przechwalał, po paru latach Paryża, że zna 70 słów francuskich, które sobie powtarza wieczorem w łóżku (»tylko nie wiem, co one znaczą«), który do śmierci pisał »Józiu« przez »u«, a kiedy zdarzyło mu się napisać dobrze, przez »ó«, to zawsze gwałtownie skreślał i poprawiał na odwrót, ten człowiek, który do śmierci mówił po polsku z rusycyzmami, a po rosyjsku już całkiem źle, napisał przy tym parę pięknych, dziwnych, dźwięcznych wierszy, które zaginęły z setkami jego listów i rysunków. Gdy chodziło o malarstwo ukochanych mistrzów, wiedział wszystko, nie tylko zgadywał, wspaniale wyczuwał ich istotę, ale jeszcze znał o nich tysiąc faktów i anegdot. Znał nawet niezliczone nazwiska pacykarzy francuskich, którymi drapieżnie gardził, nie mniej niż pacykarzami polskimi. Gdy wrócił do Polski, pierwszy raz po Paryżu, już po amputacji, prosił Tytusa Czyżewskiego, by go zawiózł do Zachęty. Z listu, który nam napisał,

jedno zdanie utkwiło mi w pamięci: »Widziałem wystawy w Zachęcie, chciałoby się rzygnąć obficie i długo«."

*

Kiedy wchodzimy na wystawę retrospektywną Waliszewskiego, zdaje się nam, jakby nagle kurtyna poszła w górę, jakbyśmy się znaleźli w teatrze. Zamiast zrównoważonych martwych natur i sztywnych portretów — sceny rozbrzmiewające kolorem i gestem. Oto pierwszy akt dramatu: na wysokim fotelu siedzi Don Kichot w przykrótkiej nocnej koszuli, czyta romans rycerski, a głowa w szlafmycy podpala draperię wiszącą u sufitu. A już za chwilę, nie opodal, zagłębi się wraz z wiernym sługą w wąwóz ziejący sepią. Teatr trwa: przez scenę przechodzą pierroty, arlekiny, bogowie, ludzie i maski. I wreszcie ulubione „uczty", w których najpełniej wyrażał swoją potrzebę dekoracyjności i uwielbienie dla Wenecjan. Wokół spiętrzonego stołu goście spięci jak bukiet; delikatna gradacja zieleni, różów, błękitów. Seledynowa plama w prawym rogu mówi, że ukryli się tam muzycy, którzy właśnie stroją instrumenty. Kolor lekki (czasem aż się sypie), linia płynna, pełna, barokowa i uśmiech człowieka, dla którego historia jest kostiumem i dobrą zabawą. Waliszewski miał niezwykłe poczucie humoru. Lubił odwracać proporcje, jak w tym *Widoku z Wawelu* (a nie tradycyjnym widoku na Wawel) — bo widocznie uderzyło go, że z polskiego Akropolu widać bardzo brzydkie, bardzo polskie, bardzo karłowate przedmieście, które pokrzywia się renesansowi.

Jeśli miałbym wybrać dwa obrazy, które streszczają najlepszego Waliszewskiego, wybrałbym *Ogród botaniczny w Warszawie*, sumę jego wiedzy kolorystycznej, obraz gęsty, bez pustych miejsc, mocno zbudowany nie plamami, które są okazją do koloru, ale kolorem samym, jego treścią i mięsem. A drugi to Balzac, w którym zabłysnęła cała świetna inteligencja Waliszewskiego, rzadka w malarstwie współczesnym zdolność zawarcia syntezy psychologicznej w imaginacyjnym portrecie. Cóż za pyszna parodia ciężkiego, zmysłowego stylu autora *Komedii ludzkiej*. Siedzi on w środku obrazu, policzki nadął jak puzonista i tępo zezuje w stronę natchnienia, które jakoś nie spływa na tłustą głowę, obwiązaną ręcznikiem.

Waliszewski jest jednym z tych artystów, którzy przekazują potomnym nie gorzką wiedzę o niedoskonałości człowieka i okrucieństwie historii, ale słodkie marzenie o jego szczęściu. Wyspy miłości ofiarowuje nam jak bukiety. Zaprasza na nie kończące się nigdy uczty i patrzcie — ten kaleka tańczy. Trzeba go zachować we wdzięcznej pamięci, gdyż powtarza za poetą:

> Są gdzieś miasta szczęśliwe,
> są, nie na pewno.

zh

POCZUCIE KIERUNKU

W sierpniu „*Times Literary Supplement*" wydał swoim zwyczajem 44-stronicowy dodatek pod ogólnym tytułem *Poczucie kierunku*, który ze względu na niezwykle interesującą zawartość chcielibyśmy udostępnić choć częściowo naszym czytelnikom.

Dodatek obejmuje zbiór syntetycznych artykułów o sytuacji literatury na całym świecie. Z uczuciem pewnego zażenowania zdajemy sobie sprawę z naszej ignorancji. Co wiemy o literaturze Hiszpanii, Portugalii, Holandii, Danii, Turcji, nie mówiąc już o Ameryce Łacińskiej, Afryce Południowej czy Indiach? Jakieś oderwane nazwiska w najlepszym wypadku. Dlatego też z tej małej, bieżącej encyklopedii wybieramy tylko kilka charakterystyk, odnoszących się do krajów i kultur najbardziej bliskich nam i znanych. W wielu punktach wydają się nam one trafne.

Pewne zastrzeżenia budzi natomiast artykuł poświęcony literaturze polskiej, który jak na nasze potrzeby wydaje się dosyć powierzchowny i uproszczony.

Myślą przewodnią dodatku jest pokazanie literatury „zaangażowanej" w jej najbardziej współczesnym sensie i możliwie najszerszym przekroju. Miarą zaangażowania pisarza ma być stosunek do współczesnej rzeczywistości, który w zależności od położenia geograficznego bardzo rozmaicie się wyraża. Dlatego też artykuł wstępny tego zagęszczonego ekstraktu wiadomości o drogach współczesnego pisarstwa z góry zastrzega się, że o jakiejś wspólnej formule nie może być mowy. Chodzi raczej o pokazanie nowych kierunków myśli w różnych krajach w ostatnim okresie. A także, jak się przekonujemy z lektury, o „uelastycznienie" samego terminu.

Nic w zasadzie przeciw temu nie mamy. Zajęci przez ostatnie dziesięć lat wybranianiem klasyków dla myśli postępowej po linii „elementów" zaangażowania, zgłębialiśmy to pojęcie dość jednostronnie. Nie jest ono jednak obce i innym, chociaż samo wyrażenie weszło do języka potocznego dopiero w ostatnim ćwierćwieczu. Oznaczało postawę człowieka, dla którego ucieczka od życia, zalecana jako jeden z kanonów prawdziwej sztuki, wydawała się moralnie kłopotliwa. Wielki konflikt społecznych interesów, rozbudzony Rewolucją Październikową, podzielił pisarzy świata na dwie kategorie. Jedni żyjąc w społeczeństwach, które niezachwianie wierzyły w swoje zdolności organizacyjne, gdzie sprawą żołnierza było walczyć, a sprawą pisarza stanowić najwyższy wykwit i ozdobę struktury społecznej, nie odczuwali żadnych przykrych sensacji z powodu swej niefunkcyjności. Byli jednak i tacy, którym nie odpowiadała ta bierna rola i którzy szybko pojęli możliwości pisarstwa użytego jako instrument władzy. Dla przyszłego badacza naszej współczesności literackiej najciekawsze będą punkty, w których te dwie postawy się przecinają.

Zaangażowanie nie przebiega w biało-czarnym schemacie. Aby je wykryć, najprościej będzie zapytać: w co zaangażowany jest pisarz?

Przed wojną odpowiedział na to Ralph Fox (prozaikowi najłatwiej) w książce, pod tytułem *The Novel and the People:*

„Coraz większa liczba pisarzy zaczyna odczuwać, że oczy, uszy i głos są w istocie organami świadomości reagującymi na podniety świata zewnętrznego, nie zaś jedynie biernymi sługami świata duchowego, uważanego tradycyjnie za domenę »sztuki«. Zrozumieli, że żyją w czasach, kiedy ważą się losy świata — ni mniej ni więcej — i z oburzeniem odrzucają przypuszczenie, jakoby los ludzki nie obchodził tych, którzy zawsze szczycili się swoim humanizmem."

Było to w okresie, kiedy rozszalały nacjonalizm groził zamknięciem jednego rozdziału cywilizacji świata. Dzisiaj sprawa wygląda nieco inaczej. Dla wielu takie określenie, jak „los ludzkości", jest pustym sloganem. Szczególny chłód opanował umysły ludzi w krajach, którym historia oszczędziła gwałtowniejszych wstrząsów, np. w Anglii. Nie jest to „niemożność" wynikająca z chwilowego zmęczenia, po prostu pisarze próbowali już różnych idei i każdą z nich kolejno odrzucali. Zainteresowanie sztuką zmieniło się na ironiczne inspekcje życia. Życie zaś jest pełne usterek. Stąd utrata złudzeń i niechęć angażowania się w coś tak nieudanego.

Zasadniczy jednak konflikt narzucony literaturze przez rzeczywistość to konflikt między nie dającymi się pogodzić poglądami na miejsce człowieka na ziemi. Póki pisarz nie zajmie w tym sporze określonego stanowiska, cokolwiek napisze, nie będzie miało większego znaczenia.

Jest wiele dowodów na to, że nikt już nie pragnie grzmiących perswazji i nawoływań. Chodzi raczej o to, aby książka pisana była z określonego punktu widzenia. Minęły czasy, kiedy ideałem bohatera był dziarski stachanowiec lub ksiądz obdarzony niebiańskimi cnotami. Wszędzie ma się dosyć ustalonych z góry wyroków. Czytelnicy chcą być wtajemniczeni przez pisarza, ale nie chcą, by rozwiązywał on za nich wszystkie równania. Bowiem na letarg umysłowy, w który popadła obecna generacja, lepsze jest rozwiązywanie łamigłówki niż bilansowanie rachunków.

Ważne jest, aby pisarz i czytelnik mieli o sobie nawzajem lepsze wyobrażenie. Książki muszą być zajmujące, a czytelnicy chłonni i wrażliwi. Tylko wtedy idea zaangażowania zyska rozległe perspektywy. Sztuka pisania i czytania to dwa aspekty szerszej sztuki, sztuki intelektualnego porozumienia się ludzi, wobec którego wszelkie „izmy" są czymś bardzo cząstkowym i nietrwałym.

Pasjonujące Zachód dyskusje na temat sztuki i literatury „zaangażowanej" — na terenie Związku Radzieckiego mogą się wydać co najmniej dziwne. Bez względu bowiem na polityczne fluktuacje, idea zaangażowania pisarza jest głęboko zakorzeniona w rosyjskiej literaturze. Powiedzenie Bielińskiego, że „sztuka bez idei jest jak człowiek bez duszy, to trup", przewodzi myśli rosyjskiej od przeszło stu lat. Żaden z wielkich twórców nie uniknął złożenia jej daniny. Tołstoj, Dostojewski, Turgeniew i Czechow, niezależnie od swoich politycznych poglądów, byli pisarzami zaangażowanymi. Każdy z nich głęboko i namiętnie śledził rozwój swego społeczeństwa, jego trudności i bolączki. Parnasiści zajmują bladą stroniczkę w historii rosyjskiej literatury; są to znikome osiągnięcia, zarówno na tle rosyjskiej spuścizny literackiej, jak w zestawieniu z osiągnięciami szkół zachodnich.

Jedynie społeczeństwa o ustabilizowanych podstawach narodowej egzystencji, gdzie konflikty społeczne mają tak niskie ciśnienie, że nie znajdują bezpośredniego rezonansu w sztuce, mogą zachować chłodny dystans. Rosja nigdy nie była w tej sytuacji. W ciągu stulecia, brzemienna w rewolucję, przechodziła wstrząsy trwające dziesiątki lat. Od niedawna dopiero zaczynają się pokazywać pierwsze oznaki zdrowia. Wrażliwość artystyczna nie może pozostać obojętna na ciągłe konwulsje w życiu narodu.

Wydaje się, że po okresie prymitywnego nadużywania pojęcia zaangażowania w interesie stalinizmu nastąpił krytyczny moment rewizji. Wydany w 1956 roku almanach *Moskwa Literacka* jest przejawem ocknięcia się i protestu przeciw gwałtowi zadawanemu literaturze i sztuce. Pisarze zgrupowani w *Moskwie Literackiej* bronią idei zaangażowania pisarza od stalinowskich zniekształceń i chcą jej przywrócić dawne, szerokie znaczenie. Utrzymują, że zaangażowanie nie musi oznaczać bezpośredniej użytkowości i służebności politycznej literatury, taki bowiem stosunek ogranicza artystyczny impuls pisarza i jego potrzebę nowości. Znany dramaturg, A. Kron, pisze:

„Wszelki kult jest organicznie sprzeczny z pojęciem marksizmu-leninizmu, naukowym światopoglądem klasy robotniczej. Gdziekolwiek istnieje taki kult, nauka musi ustąpić miejsca ślepej wierze, twórczość — dogmatowi, opinia publiczna — sądom arbitralnym. Kult rodzi hierarchię własnych sług... jest niezgodny z krytycyzmem... jest całkowicie antyludowy. Kult upokarza lud, karząc mu wierzyć, że jest darem zesłanym z góry, za który lud zapłacił pełną cenę trudu i krwi. Nawet kult ludu (przez duże L) ma odwrotną stronę medalu — degraduje jednostkę. Wódz ma być sługą ludu. Lecz kiedy miliony panów podnoszą się na nogi na samą wzmiankę imienia sługi, jest w tym coś głęboko obcego demokratycznym tradycjom, w których rewolucja i nasz ustrój społeczny nas wychowały... Literatura i sztuka nie mogły uniknąć niszczącego zderzenia. Twórczość artystyczna jest nieodłączna od społecznej inicjatywy i poszukiwania nowego. Jednakże innowator, niezależnie od tego, w jakiej żyje epoce, zawsze w jakiś sposób wyprzedza rozumienie swoich współczesnych... Z głową opuszczoną w dół nie można patrzeć przed siebie."

Z tego i innych podobnych oświadczeń wynika jasno, że jakkolwiek stalinizm strawestował pojęcie zaangażowania w sposób zgoła fałszywy, chcąc go użyć jako pokrywki do trzymania literatury w ryzach, nie zdołał go zdyskredytować całkowicie. Rewolucja Październikowa pozostała dla większości pisarzy inspiracją życiową. Im większe jest jej działanie i im bardziej solidaryzują się z komunizmem, tym gorzej czują się w atmosferze „kultu", z jego sztywnymi konwencjami i rytuałami oraz wszechpanującym pochlebstwem. Toteż rzeczą całkiem naturalną było, że głównymi ofiarami stalinizmu padli pisarze niegdyś blisko związani z partią; nazwiska pisarzy, którzy zginęli w czystkach w latach trzydziestych, można by cytować całymi stronicami. Stało się niemal zasadą, że im szczerzej i głębiej pisarz był związany z komunizmem tym gorzej czuł się pod stalinizmem chociaż nikt nie mógł czuć się całkiem dobrze. Dlatego odrzucenie stalinizmu stworzyło dla wielu pisarzy konieczność określenia swojej postawy i wyciągnięcia wniosków, jakie wypływają z ich zaangażowania w komunizm.

Pod tym względem klimat opinii i dyskusji w Rosji różni się zasadniczo od swojej polskiej i węgierskiej wersji.

Dla pisarzy rosyjskich problem stalinowskiej spuścizny jest trudniejszy

i bardziej skomplikowany. W ich niechęci do „kultu" nie ma uczuć obrażonego nacjonalizmu. Dla Rosjan spuścizna ta musi być przedmiotem zarówno wstydu jak i dumy. Stąd reakcja rosyjska na stalinizm była bardziej powolna, pełna wahań, mniej popisowa, ale może i głębsza. Proste i całkowite „odrzucenie" nie stanowi tu żadnego rozwiązania. To, co ma być odrzucone, nie może być uważane za coś zewnętrznego, narzuconego Rosji. Przeciwnie. Rosjanie muszą traktować stalinizm jako czysto rosyjski fenomen, wyrosły z rewolucji, ale sięgający korzeniami w głębokie pokłady rosyjskiej tradycji. Nie grozi to zresztą bynajmniej obudzeniem jakiejkolwiek nostalgii za czasami przedrewolucyjnymi.

Jeżeli istnieje nostalgia, to innego rodzaju. Pisarze, artyści i krytycy szukają przerwanego wątku tradycji, cofając się do 1917 roku. „Musimy wypełnić lukę trzydziestu lat" — jest zwrotem często powtarzanym. Przedmiotem rosyjskiej nostalgii nie jest więc przedrewolucyjne dziesięciolecie, okres Mereżkowskiego, Balmonta, Andrejewa i Arcybaszewa, ale pierwsze porewolucyjne dziesięciolecie: okres Błoka, Majakowskiego, Jesienina, Pilniaka, Babla i Meyerholda, dziesięciolecie niewyczerpanych, najbardziej kontrowersyjnych poszukiwań, w którym pisarze rosyjscy całym sercem przyjmowali ideę zaangażowania, odmawiali jednak przyjęcia uniformistycznej jej interpretacji. Również w polityce kulturalnej lata dwudzieste były latami szerokich horyzontów.

Lenin ostudził zapały Proletkultu w kierunku hodowania „kultury proletariackiej". Trocki, świeżo przybyły z pól bitewnych wojny domowej, był czołowym rosyjskim krytykiem literackim i w moskiewskich klubach artystycznych dyskutował z młodymi poetami jak z równymi sobie. Łunaczarski, wielki komisarz dla spraw oświaty, klecił swoje liche sztuczydła ku uciesze literacko-teatralnego bractwa, ale równocześnie pisał wspaniałe eseje filozoficzne i krytyczne. Bucharin prowadził fascynującą polemikę z Pawłowem na temat zastosowania nauki o odruchach warunkowych w filozofii. Wszelkie odmiany modernistycznych szkół produkowały własne galaktyki gwiazd.

W okresie Stalina wszelka wzmianka o tym dziesięcioleciu, z którego tylko nielicznym Mohikanom udało się ujść cało, była zbrodnią myśli. Teraz, w retrospektywnej ocenie, dziesięciolecie to wydaje się złotym wiekiem radzieckiej literatury i sztuki. Ale duch lat dwudziestych nie da się wyczarować z nielicznych, wyblakłych numerów starych czasopism i wskrzesić na nowo. Należy on w zupełności do swojej epoki i był naturalnym ciągiem intelektualnej i artystycznej tradycji.

Pisarze, którzy jak Erenburg, Tichonow, Marietta Szaginian dawno przekroczyli wiek średni, odegrali jednak swoją rolę w obecnym literackim odrodzeniu. Szczerość i intensywność ich rozczarowania jest pozytywną wartością samą w sobie. Również rosyjski *angry joung man* domaga się głosu. Jego słabą stroną jest, że w ogóle nie ma jeszcze twarzy. Jego gniew w przeciwieństwie do angielskich rówieśników wymierzony jest celnie. Przedmiotem jego rozjątrzenia jest biurokracja — jej przekupność, brak kultury, despotyczna ciasnota umysłowa.

Jednak, rzecz ciekawa, mimo określonego celu rosyjski „rozgniewany młody człowiek" nie jest pod względem artystycznym bardziej efektywny niż jego angielski kolega, a nawet jest wyraźnie słabszy. Socjologiczna pewność nazbyt często łączy się z artystyczną nudą. Dowodem książka Dudincewa, która zdobyła ten sam rodzaj popularności, co parę lat wcześniej *Odwilż*. Dziwnym zbiegiem okoliczności ani książka Dudincewa, ani Erenburga nie należą do najlepszych w swoim rodzaju. *Poszukiwania i nadzieje* W. Kawierina (drukowane w *Moskwie Literackiej*) i *Walka w drodze* Haliny Nikołajewej (w miesięczniku *„Oktiabr"*) są utworami o znacznie wyższej wartości, a mimo to nie zyskały sobie większego rozgłosu. W żadnej jednak z wymienionych powieści autorzy nie potrafili wyłamać się z pewnych ograniczeń, nie wynikających z braku uzdolnień pisarskich, ale nieodłącznie związanych z ich postawą. Wszędzie — odnosi się to także w pewnym stopniu do bardzo dyskutowanych opowiadań Mikołaja Ždanowa i Aleksandra Jaszyna — powraca ten sam schemat wydarzeń, sytuacji, konfliktów. Wszędzie spotykamy człowieka duchowo niezależnego i pełnego zapału, wynalazcę lub pioniera, który pada ofiarą biurokratycznej machiny, a mimo to walczy z nieprawdopodobnymi trudnościami i w końcu — koniec nie-

zmiennie następuje w jakiś czas po śmierci Stalina — odnosi zwycięstwo.

Schemat zbyt prymitywny, aby był przekonywający i artystycznie owocny. Wydaje się, że pisarze pojmują teraz tak ciasno swoje zaangażowanie w antystalinizm, jak poprzednio pojmowali, przynajmniej niektórzy z nich, zaangażowanie w stalinizm. Dzisiejszy bohater jest oczywiście bardziej atrakcyjny niż wczorajszy, nienagannie ortodoksyjny członek partii, ale jego charakter da się tak samo z góry przewidzieć. W jeszcze większym stopniu odnosi się to do nowego bohatera negatywnego, zatwardziałego biurokraty, zajmującego miejsce „szkodnika" lub „imperialistycznego agenta" wczorajszej schematycznej literatury. Pisarz radziecki, nawet zrywając ze stalinizmem, podlega odruchom warunkowym, wpojonym mu przez stalinizm. Nie jest to winą ani jego partyjności, ani zaangażowania, tylko braku zrozumienia, że partyjność wyższego rzędu opiera się zarówno w literaturze jak i w każdej innej dziedzinie na obiektywizmie wyższego rzędu i dąży do pokazania prawdy w całej jej nieszablonowej złożoności i sprzeczności.

Nie jest to rzucanie kalumnii na szczerość ostatnich radzieckich wypowiedzi czy namiętną żarliwość pisarzy w odsłanianiu bolączek, które w najlepszym wypadku doczekały się zaledwie połowicznego rozwiązania. Nie można również wątpić o prawdziwości radosnego podniecenia, jakiego ta nowa wersja walki dobrego i złego dostarcza radzieckiej publiczności, choćby jedynym powodem tego podniecenia był fakt, że obala wszystkie zakazy ery stalinowskiej, a przynajmniej wywraca je do góry nogami. *Nie samym chlebem* dlatego znalazła taki szeroki oddźwięk, ponieważ uwalnia czytelnika od uczucia strachu. Ale i tu pisarz ciągle patrzy na swoją pracę pod kątem użyteczności politycznej i chociaż nowy rodzaj użyteczności jest lepszy od starego i otwiera perspektywę uwolnienia literatury od ciasnego utylitaryzmu, to jednak ciągle jeszcze nie zapowiada odnowy wyobraźni twórczej.

Do tego samego wniosku doszli jednak najbardziej ambitni krytycy *Moskwy Literackiej*. Najdobitniej wyraził to Szczegłow, którego przedwczesna śmierć budzi obecnie ubolewanie w środowiskach literackich. Jego pośmiertnie wydane eseje, wzorowane na tradycji Bielińskiego, są istotnie dziełem wielkiej odwagi i oryginalnego umysłu.

A jednak doznaje się dziwnego wrażenia czytając Szczegłowa i innych w *Moskwie Literackiej* i widząc, jakie zasoby literackiej erudycji gromadzą jedynie po to, aby pisarzom dać kilka lekcji elementarnych wiadomości o estetyce i przypomnieć stare truizmy o sztuce pisania.

W sumie perspektywy rosyjskiej literatury nie wyglądają tak źle. Potrzebna jest jej tylko dalsza odwilż, aby wyzwolić ją całkowicie z administracyjnych więzów i dać jej możność pozbycia się refleksów warunkowych. Literatura o tak bogatej tradycji potrafi odrobić stracony czas. Na pióro geniusza czekają nie tknięte pokłady dwudziestowiecznego doświadczenia rosyjskiego narodu, doświadczenia wyjątkowe w tragicznej wielkości, intensywności cierpienia i rozpaczy, w zrywach nadziei. Doświadczenie to może tylko rozszerzyć umysł narodu i dać nową, niewymierną głębię jego uczuciom, a te są ostatecznym źródłem każdej wielkiej literatury i sztuki. Może krynica rosyjskiego doświadczenia i uczuć jest za głęboka i wciąż jeszcze zbyt niespokojna, aby współczesna literatura mogła się w niej zanurzyć. Epika 1813 roku czekała na swój artystyczny wyraz w *Wojnie i pokoju* więcej niż pół stulecia. Ale wcześniej czy później literatura rosyjska musi sięgnąć do tej krynicy, a kiedy to uczyni, cały świat wstrzyma oddech.

Droga amerykańskiej literatury jest inna, tak jak inna jest historia tego kraju. To, co ją wyróżnia, występuje szczególnie wyraźnie w zestawieniu z literaturą angielską. Ameryka nie jest dla obywatela amerykańskiego krajem macierzystym w pełnym tego słowa znaczeniu i dlatego nie może mu dać poczucia identyczności. Anglik nie ma takich kłopotów. On może określić siebie na podstawie szkoły, kolegium, akcentu, zajęcia, rodziny, konta w banku. Nikt nie może zakwestionować jego angielskości. „Amerykanin — pisał William Barrett w *Partisan Review* — o ile zdaje sobie z tego sprawę, jest zaangażowany wszędzie w zapytywanie siebie, kim jest, i naszym niezwykłym objawem świadomości jako narodu jest fakt, że wyprodukowaliśmy tyle książek z zakre-

u literackiej introspekcji." Oczekiwana zapartym tchem wielka amerykańska powieść, którą mógł napisać Thomas Wolfe, a nie potrafił napisać Dos Passos, ma być ni mniej ni więcej tylko całkowitą narodową odpowiedzią na to pytanie. Najbardziej zbliżyła się do tego ideału książka Saula Bellow *Adventures of Augie March*. Tego typu zaangażowania żaden Anglik nie może sobie nawet wyobrazić. Każdy pisarz amerykański wysila się, aby wyrazić i wydobyć jakąś stronę amerykańskiej tożsamości, amerykańskiego sposobu życia, tego nieuchwytnego nastawienia umysłu, który sprawia, że Amerykanin jest Amerykaninem i wszyscy Amerykanie, bez względu na krój garniturów czy rodzaj zajęcia, są jednakowi, czego symbolem nie jest królowa ani prezydent, ale abstrakcyjna flaga w gwiazdy i kreski.

Jeżeli jednak będziemy szukali literatury zaangażowanej w takim sensie, w jakim zaangażowana była *Dola człowieczа* André Malraux, doznamy zawodu. Amerykański pisarz nigdy nie odgrywał większej roli w polityce, nikt też na ogół tego od niego nie żądał. Faulkner, Hemingway i Steinbeck nie prowadzą, jak Mauriac i Sartre, stałej kolumny w wybitnym periodyku i trudno byłoby ustalić, na kogo głosowali. Jedynym tematem politycznym, który poruszył intelektualistów, był maccarthyzm, który ostatnio przypomniał o swoim istnieniu przy słynnej sprawie Arthura Millera.

Było to dokładne powtórzenie sytuacji ukazanej przez pisarza w sztuce *Czarownice z Salem*. A więc ta sama autokratyczna władza trybunału sądowego, arogancja przesłuchania, chwiejność świadków i wreszcie ten sam absurd anglosaskiej sprawiedliwości, wedle której jest się tak długo winnym, póki się nie dowiedzie swojej niewinności lub nie oskarży innego. W każdym razie sztuka z politycznym komentarzem — to rzadkie wydarzenie na Broadwayu.

Znacznie częstsze jest wykorzystywanie tematów społecznych. Może to być szkoła poprawcza, jak w *The Blackboard Jungle* Evana Huntera, albo świat handlarzy narkotyków, jak w *Man with the Golden Arm* Alsona Algrena, czy związek dokerów z filmu *On the Water Front*, który ugruntował sławę Marlona Brando. No i oczywiście świat byznesu. Tej tematyki jest profuzja. Występuje w niej zawsze wspaniały mężczyzna amerykańskiej mitologii, połączenie pracy, pieniędzy i sukcesu. W społeczeństwie, które nie posiada rodowej arystokracji, reprezentował on również klasę rządzącą. Książka *Man in the Grey Flannel* Sloan Wilsona jest typowa dla tego rodzaju. Bohater po okropnościach wojny i erotycznych powikłaniach wraca do świata interesów. Musi wytrzymywać napór innej atmosfery i łokciami torować sobie drogę w bezlitosnej walce o stanowisko. Na ogół rzadko z wątku tego udaje się pisarzom stworzyć coś więcej niż potoczną, dziennikarską relację amerykańskiego życia.

Pisarze amerykańscy mają nad angielskimi jedną wielką przewagę. Skutkiem mniej szywnej struktury społecznej wyłaniają się zewsząd, z każdej dziedziny doświadczenia ludzkiego. Z ranczów Texasu, ulic Nowego Jorku, wybrzeży Kalifornii i prerii Nebraski. W utworach ich występują charaktery głuche, nieartykułowane, prymitywne. Hemigway z tej kategorii dobiera sobie bohaterów, podobnie zresztą Faulkner. To samo zjawisko spotykamy w powieściach wojennych Jamesa Jonesa i Normana Mailera. Jeden J. P. Marquand trzyma się środowiska *middle class*'u.

Baza środowiskowa jest bardzo szeroka, coraz mniej jednak pisarzy pozostaje na swoich punktach obserwacyjnych. Ściągają ich uniwersytety, jako studentów lub wykładowców „żywej twórczości". Nawet Faulkner był w tym roku „pisarzem-rezydentem" na Uniwersytecie w Wirginii. Dużo pisało się o tych ucieczkach do wieży z kości słoniowej i o kulturalnych muzeach. Niewątpliwie proces ten prowadzi do ograniczania doświadczenia, przesadnej troski o formę, przyjęcia zasad nowego krytycyzmu, jednym słowem — do rosnącej przewagi białych ciałek nad czerwonymi, jak określił to pewien krytyk. W sposób najbardziej widoczny przejawia się to w upodobaniu do *short stories*, w wyszukanej krytyce, np. prof. Harry Levina, i w sporej ilości dobrej poezji. Jak dotąd jednak, największa grupa pisarzy zaangażowana jest wyłącznie w swoje własne przeżycia. Doświadczenia te mogą być niedojrzałe lub neurotyczne (Truman Capote, Gore Vidal, Paul Bowles, Tennessee Williams, a nawet Carson McCullers), ale są to niewątpliwie ich własne doświadczenia. Tennessee Williams pisze we wstępie do *Cat on a*

Hot Tin Roof: „Wszyscy jesteśmy skazani na samotność w obrębie własnej skóry. Osobisty liryzm to wołanie więźnia do więźnia z celi odosobnienia, na którą został skazany do końca życia". Wołanie może zmienić się w *Wycie*, jak nazwał swój tomik, wydany w zeszłym roku, Allen Ginsberg. Wiersze są bardzo amerykańskie. Ginsberg zaangażowany jest w doświadczenie z najbardziej osobistego kręgu: ciało, rozterka, zmysłowość. Retorycznymi, whitmanowskimi strofami urąga swojej amerykańskiej identyczności:

Ameryko, dałem ci wszystko z siebie
[i teraz jestem niczym.
Ameryko, dwa dolary i dwadzieścia
[siedem centów, styczeń 17, 1956.
Nie mogę polegać na swoim własnym
[umyśle.

Wyraża to samo, co *Rebel without Cause*, i jest jak młodzi bohaterowie tego filmu złamany wewnętrznie, ciągle „przeciw". Pod młodzieńczą bufonadą i brakiem odpowiedzialności kryje się niedojrzały romantyzm.

Poezja przemawia do nas z tytułu książki Davida Riesmana *Samotny tłum*. Rozpacz, której jednak nie należy identyfikować z rozpaczą „straconego pokolenia" Hemingwaya, Fitzgeralda, Dos Passosa. W latach dwudziestych rozpacz była buntem, namiętnością. Dzisiaj stała się czymś przestępczym, histerycznym, bez znaczenia:

Widziałem najlepsze umysły mego
[pokolenia zniszczone szaleństwem,
[głodem, histeryczne, obnażone,
Wlokące się przez murzyńskie dzielnice,
[o świcie szukające wściekłego
[potwierdzenia...

Ta nieodpowiedzialność, neuroza i nihilizm są również typowo amerykańskie. Rozpiętość skali ogromna. Amerykanie rodzą się w niepowtarzalnych środowiskach. Może tam być ojciec mówiący po żydowsku albo armeński wujek, matka gotująca spaghetti, jak to czyniła jej matka w Palermo, babka pamiętająca historie z wojny domowej, bramini z Nowej Anglii wyjeżdżający co roku do Europy lub Murzyni, którzy zaledwie dziesięć lat temu wyemigrowali z Georgii do zaułków Chicago. Wyrwani ze swoich prywatnych kręgów, przynoszą ze sobą — według słów E. E. Cummingsa — „dotyk i smak wznoszącego się i walczącego świata, nieustraszonego świata, pełnego ciekawości życia, żywego i gwałtownego świata, witającego z ochotą każde wyzwanie, świata wartego nienawiści i uwielbienia, walki i przebaczenia". To jest Ameryka.

Dwadzieścia siedem lat temu Paul Nizan, młody człowiek, który świeżo opuścił Sorbonę i École Normale Supérieure, zaatakował filozofów oraz przedmiot ich bezużytecznych — jego zdaniem — studiów w polemicznej broszurze pod przyjemnym tytułem *Les Chiens de Garde*. Nizan, jakkolwiek po sowiecko-niemieckim pakcie nieagresji wystąpił z partii komunistycznej, w życiu i pracach pozostał marksistą. Z ateistycznego punktu widzenia żadna inna alternatywa w myśli filozoficznej nie istnieje. Ludzie jego pokolenia, którzy buntowali się przeciw normalnym, społecznym i estetycznym teoriom swoich czasów i równocześnie odrzucali łatwą i anarchistyczną postawą surrealistów, nie mieli innego wyjścia w granicach francuskiej tradycji, w której zaangażowanie oznacza akcję polityczną.

W 1957 inny młody człowiek, Jean-François Revel, również *agregé de philosophie* i *normalien*, rzucił drugi granat — mniejszego co prawda kalibru — pod adresem francuskich kół literackich. W *Pourquoi des philosophes?* — parodia Heideggerowskiego *Wozu Dichter?* (Poeci, dlaczego?) — ze zjadliwością logicznego pozytywisty, bez używania jednak argumentów z tej dziedziny, Jean-François Revel rzucił się na filozoficzne a szczególnie gadatliwo-akademickie ośrodki idei, oparte na nieokreślonej psychologii literackiej, często podszywającej się pod miano nauki, mitycznej socjologii i etnologii oraz wszechwiedzącej metafizyki. Revel kończy swój esej minorowo:

„W ten sposób filozofia, wyposażona w gadułów i tępaków, znajduje się na marginesie wszelkich spraw, oscyluje między obłudnym humanizmem, eklektyzmem z drugiej ręki, kalamburem etymologicznym *à la* Heidegger, pedantyczną pospolitością i haniebną teologią.

Po co więc, w gruncie rzeczy, potrzebni są filozofowie? A w każdym razie c i filozofowie, jeżeli dyscyplina wyzwalania się przez doskonałość powoli wyrodziła się w tę ogłupiającą litanię formułek, pochodzących ze wszy-

stkich stopni czasu i wszystkich kątów przestrzeni, i jeżeli owa szkoła rzekomo ścisłego myślenia jest niczym innym, jak tylko schronieniem dla lenistwa umysłowego i moralnego tchórzostwa?"

Na miejsce tych sposobów myślenia nie ofiarowuje Revel żadnego substytutu. Podobnie jak wielu pisarzy, składa ostrożne i utrzymane w pewnej rezerwie słowne daniny marksizmowi. Jest wdzięczny powojennym marksistom, takim jak Politzer, za pozbycie się bergsonizmu, ale w zupełności przyznaje, że nastąpiło skostnienie współczesnego marksizmu we Francji i gdzie indziej.

Revel nie może być zaklasyfikowany z kontynentalnego punktu widzenia ani jako pisarz lewicowy, ani prawicowy. To najbardziej zasadnicze rozróżnienie powoli zanika. W najbardziej świadomych utworach literackich i w najbardziej oderwanych treść polityczna często wymyka się a wraz z nią najbardziej widoczny aspekt zaangażowania. Kto potrafiłby na przykład określić, w jakim sensie zaangażowany jest François Mallet-Joris?

Sprawom tym brak wymiarów, jakie Aragon, Sartre, Camus i z diametralnie przeciwnych pozycji — Céline, Brasilach i Drieu la Rochelle wnieśli do powieści francuskiej. Jest to może rodzaj kuracji; psychologiczna głębia zyskuje przy zacieśnieniu politycznego widzenia, jakby młodzi pisarze nie mogli sobie poradzić z jednym i z drugim. Sprawa Węgier i Algeru spiętrzyła jeszcze bardziej istniejący zamęt polityczny i powiększyła zakres zarówno sposobów myślenia, jak i działania. Może się wydać paradoksem, że myśliciel konserwatywny, Raymond Aron, w sprawach północnej Afryki jest dzisiaj bliższy niekomunistycznej lewicy Claude Bourdeta niż jakiejkolwiek innej politycznej wyroczni. „Wojny" na tamtym obszarze niewątpliwie we właściwym czasie zbiorą swoje żniwo w beletrystyce. Na razie jednak główną książką na ten temat — wraz z dłuższym opowiadaniem Daniela Ansêlme'a *La Permission* — jest *Lieutenant en Algerie* Jean-Jacques Servan-Schreibera, utwór na pograniczu reportażu i powieści. Technika narracji z wplecionymi dyskusjami przypomina Malraux. Ale autor *Doli człowieczej* i *Nadziei* podpisywał się pod etyką rewolucjonisty i brał stronę tych, którzy się buntowali. Servan-Schreiber zaś ulega z jednej strony wymowie historycznego procesu, do którego skłaniają go liberalne sympatie, z drugiej strony — nieuniknionemu faktowi, że bez względu na to, jak ludzki chciałby być, walczył przeciw temu procesowi ze zwykłej racji należenia do armii „pacyfikacyjnej".

Tragiczna sytuacja młodych ludzi, wprzęgniętych w wojskowe operacje, które w głębi duszy potępiają, znajduje wyraz w krótkich esejach i opowiadaniach, drukowanych tu i tam. Teksty te, odzwierciedlające główny problem młodego pokolenia, są głęboko wzruszające i rzecz znamienna — w wielu wypadkach pisane przez wierzących. Jak dotąd, najbardziej znana rzecz to *Le Dossier Jean Müller*, zapiski młodego człowieka, który został zabity w zasadzce zeszłego roku. Müller wykłada swój dylemat po prostu:

„Co do mnie, próbowałem zastosować w życiu Ewangelię Chrystusa, nie czynić różnic rasowych, kochać wszystkich; to było trudne i nie zawsze mi się udawało. Próbowano mnie ujarzmić. Ponieważ pokpiwałem z zaszczytów (szarż itd.), chciano mnie zastraszyć pod najróżnorodniejszymi pozorami, trzy razy próbowano mnie złamać, potem przeniesiono mnie do innej kompanii. Komendant i oficerowie znają moje poglądy, ale dotąd nikt nie ośmielił się zaatakować mnie wprost, ponieważ występuję zawsze jako chrześcijanin, nigdy jako człowiek zajmujący się polityką.

Pokładam nadzieję w Chrystusie, ale zapytuję sam siebie, jak długo mogę pozostawać współwinnym takich sytuacji. Jeżeli zaś ucieknę, zabraknie chrześcijanina, przynajmniej wśród tamtych, który by im pokazywał drogę..."

Wojna indochińska pozostawiła stosunkowo mniej wartościowych dokumentów czasu. Konwulsje Północnej Afryki są już, niestety, bardziej obiecujące. Czytelnicy, których interesują te zagadnienia, mogą je znaleźć w miesięcznikach. Kwietniowy numer *Esprit* zawiera *La Paix des Nementchas*, kilka stron pióra Roberta Bonnaud, które mówią tyle, ile książka Servan-Schreibera, lecz ukazują większy stopień świadomości u zwykłego żołnierza.

Pisarze komunistyczni, zagarnięci przez przypływ destalinizacji, niechętnie biorą udział w tym procesie, zwłaszcza w otoczeniu młodych intelektualistów, skłonnych do uwierzenia za Sartre'em, że mimo pomyłek polityków

marksistowskich najważniejszą sprawą dnia dzisiejszego jest wskrzeszenie marksizmu. Louis Aragon dokonał ciekawego, niemal klinicznego wyznania w *Le Roman Inachevé*. Wspaniały warsztat poetycki, piętrzący się metrami, lśniący piękną formą i rymami, rozpiętość wyobraźni poety, który wchłonął Rimbauda, Apollinaire'a, Cendrarsa i Desnosa, każą zapomnieć i przebaczyć żenujące ustępy osobiste. Jednak ważniejsza od lirycznych wynurzeń jest rozwijająca się w sekwencjach poematu, cienko zamaskowana historia klęski, którą można zrekonstruować stanca po stancy.

Nie jest rzeczą całkiem przypadkową, że najbardziej utalentowany pisarz komunistyczny i jeden z najlepszych współczesnych prozaików francuskich, Roger Vailland, napisał książkę *La Loi*, której akcja rozgrywa się poza Francją, a jedyny zresztą członek partii jest postacią epizodyczną. Intryga jest odmianą wiejsko-społecznej historii detektywistycznej. Rozgrywa się we włoskiej wiosce nadmorskiej. Najbardziej atrakcyjną postacią jest bezsprzecznie Don Cezare, staroświecki ziemianin, kulturalny, zmysłowy, uosobienie najbardziej przez Vaillanda ulubionej cechy — jasności, którą niedawno wysławiał w pamflecie na temat rasy, *Eloge du Cardinal de Bernis*, subtelnej i zabarwnej obronie osiemnastowiecznego kardynała.

To wyłamywanie się z sytuacji znamiennej we Francji, jakie widzimy w *La Loi*, jest bardzo typowe. Odnosi się to zarówno do esejów jak i do powieści. Zainteresowanie sprawami odległymi w czasie i przestrzeni świadczy niewątpliwie o emocjonalnym ruchu odśrodkowym. Jest znamienne, że dwie najciekawsze książki, jakie mają się ukazać w tym roku, dotyczą obozów koncentracyjnych w czasie drugiej wojny światowej. *Un Camp très Ordinaire* Micheline Mauriel opisuje Neubrandenburg, kobiecy obóz w Niemczech. Druga, *Tanguy*, przedstawia straszne przejścia młodego Hiszpana, który był deportowany jako dziecko. Zmierza do konkluzji, mimo całej banalności, z lekka już zapomnianej; *dans la guerre il n'y a pas ni vainqueur, ni vaincu, il n'y a que des victimes*. Podobnych uczuć doznajemy przy czytaniu powieści starszego pisarza, Armanda Lanoux, *Le commandant Watrin*. Rozwija się ona wokół postaci zawodowego oficera, świeckiego, nieartykułowanego mistyka. Jeżeli porównać obecne utwory na temat drugiej wojny światowej z utworami sprzed kilku jeszcze lat, widać wyraźne pogłębienie tonu pesymistycznego. W *Weekend à Zuydcoote* Roberta Merle'a na przykład była jakaś radość życia, której zupełnie brak w *Le Commandant Watrin*.

Nic dziwnego, że w tej względnie ponurej atmosferze musiała powstać nowa szkoła niezaangażowania. Jej teoretykiem i najważniejszym popularyzatorem jest Alain Robbe-Grillet, który głosi swoje poglądy na łamach „*L'Express*". Robbe-Grillet chce, aby powieść zostawiła na boku głębię psychologiczną i cały tradycyjny aparat, za jaki uważa arbitralną intrygę.

„W świecie przyszłej powieści gesty i przedmioty będą t a m, zanim staną się czymkolwiek, i będą jeszcze t a m potem, twarde, niezmienne, obecne zawsze i pokpiwające z własnego sensu, który na próżno stara się sprowadzić je do roli zależnych utensyliów, między niekształtną przeszłością i nieokreśloną przyszłością... tak więc i bohater tradycyjny jest nieustannie pobudzany, przyciągany, n i s z c z o n y przez i n t e r p r e t a c j e, które proponuje mu autor, odrzucony w »gdzie indziej«, niematerialny i niestały, coraz bardziej daleki i niewyraźny. Przyszły bohater pozostanie t a m. I właśnie komentarze pozostaną »gdzie indziej«, wobec jego niezaprzeczalnej obecności okażą się niepotrzebne, zbyteczne, a nawet nieuczciwe."

Jeśli idzie o poziom teoretyczny, nie odbiega on zbyt daleko od założeń naturalistycznych Zoli. Gorzej, że literackie produkty tej postawy są istotnie uderzające i zarazem prostolinijnie nudne. *Les Gommes* i *Le Voyeur*, pomijając intencje autora, dają nową wizję świata. Przechodzi ona ponad postaciami i odkrywa zimny wszechświat, w którym przedmioty — most, zegarek czy ściana — stają się ważniejsze od mężczyzn i kobiet poruszających się wokół nich. Ostatnia powieść Robbe-Grilleta *La Jalousie* jest jeszcze trudniejsza w czytaniu. Stosując konsekwentnie antyromantyczną i antybeletrystyczną postawę, pisarz ogołocił swą książkę ze wszystkiego, co mogłoby wciągnąć czytelnika, a ściślej powiedziawszy świadka, w jej problemy. Jego geometryczny styl jest całkowicie wyczerpujący, kie-

dy rozwikłuje związki między narratorem, jego żoną A... i domniemanym kochankiem, Frankiem. W wielu wypadkach Robbe-Grillet, w gorliwości wyzbycia się wyklętej psychologii głębinowej, zabawia się metodą badania, przypominającą analityczne wycieczki Williama Jamesa. Powieści nie polepsza pojawienie się dziewiętnastowiecznej psychologii. Nowy realizm, przejawem którego są utwory Alain Robbe-Grilleta, Nathalie Sarraute czy Michel Butora, wynika z rozkładu współczesnej powieści francuskiej pod naciskiem historycznych warunków.

Nihilizm podyktowany naszym czasom istnieje również, chociaż mniej widocznie, w teatrze — mimo wybitnych osiągnięć Samuela Becketta. Nie jest on jedynym oryginalnym przedstawicielem nowego typu dramaturgii, która mieści tak żywotnych autorów, jak Jean Vauthier i Michel Vinaver. Starsi pisarze dramatyczni, którzy krok za krokiem zdobywali sobie popularność, od chwili wyzwolenia również pokazują, że literatura francuska, uwolniwszy się od teoretycznego, abstrakcyjnego zaangażowania, równocześnie ogląda się za innymi jej formami. Jest to widoczne w bardziej ambitnej sztuce Artura Adamova. *La Grande et la Petite Manoeuvre* lub *Le Professeur Tarante* są przykładem świadomie awangardowego teatru, o takim bogactwie zagadnień, że trudno byłoby określić jego znaczenie.

Nowy rodzaj zaangażowania literatury francuskiej nie jest tak blisko związany z praktyką polityczną, jak marksizm czy egzystencjalizm, niemniej jednak jest bardzo ludzki w swoich dążeniach. Będąc częściowo wynikiem ich sprzeczności, jest *degagé* i równocześnie ostatecznie *engagé*.

ab

URZĄD CELNY PRZECIW EKSPORTOWI KSIĄŻKI

Dziennik Ustaw przyniósł z końcem sierpnia rozporządzenie w sprawie podwyższenia wywozowych opłat celnych na znaczną ilość artykułów. Wśród nich, niestety, znalazły się także — polskie książki.

Przypomnijmy sobie, o co tu chodzi. W jednym z warszawskich dzienników ukazał się na wiosnę artykuł pewnego urzędnika przedsiębiorstwa „Ars Polona", podnoszącego alarm, że prywatni ludzie wysyłają z kraju książki polskie za granicę, konkurując w ten sposób z eksportem urzędowym. Jan Szeląg odpowiedział na to, że eksport indywidualny bynajmniej nie wydaje się szkodliwy, że może przynieść tylko korzyści polskiej kulturze, a także i narodowej gospodarce. Jeśli zaś przedsiębiorstwo „Ars Polona" nie umie zorganizować eksportu w taki sposób, by zaspokajał potrzeby zagranicy, fakt ten świadczy jedynie o złej organizacji pracy tego przedsiębiorstwa. Że więc zakaz czy ograniczanie wysyłki książek leżałyby jedynie w interesie przedsiębiorstwa „Ars Polona", które powinno służyć potrzebom kulturalnym, a nie odwrotnie.

Argumentacja Szeląga, tak logiczna i nieodparta, powinna była przekonać... nawet dyrektorów owego przedsiębiorstwa. Poparło ją licznymi argumentami wielu innych publicystów — i zdawało się, że sprawa jest załatwiona. Widocznie jednak „Ars Polona" znalazła popleczników w urzędach celnych i Ministerstwie Finansów, gdyż wbrew jednomyślnemu stanowisku opinii nałożono poważne opłaty eksportowe przy wywozie książek.

Przy okazji ukazały się w prasie komentarze następujące: „Sprzedawana przez nas za granicą książka pt. *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich* kosztuje 4375 franków, tymczasem do Francji wywędrowało wiele egzemplarzy tego wydawnictwa. Sprzedawane tam były przez prywatne osoby po 1.100 franków. I jeszcze jeden przykład: zawarliśmy z jedną z firm angielskich kontrakt na dostawę 500 egzemplarzy Starego Testamentu; kontrakt został cofnięty, ponieważ w Londynie pojawiło się mnóstwo tych książek po znacznie niższej cenie. Według bardzo prowizorycznej oceny w roku ubiegłym osoby uprawiające »prywatny eksport« wysłały z kraju ponad 400 tysięcy egzemplarzy książek". Do tego komentarza dodało *„Słowo Powszechne"* z 24—25 sierpnia uwagę: „Fakty te są bezsporne i dowodzą jasno słuszności decyzji o wprowadzeniu cła wywozowego".

Jestem odmiennego zdania. Kto kupuje książki polskie za granicą? Emigracja polska oraz interesujący się naszym krajem cudzoziemcy. Czy leży to w naszym interesie, by emigranci czytali książki polskie, by się np. orientowali w bogactwie i różnolitości polskiej kultury artystycznej i zawartości muzeów? Lub by po prostu nie zapominali ojczystego języka? (Bo chodzi tu przede wszystkim o tzw. „starą emigrację", poddaną w dużej mierze oddziaływaniu kulturalnemu środowisk obcych.) Niewątpliwie — tak.

Jeśli są także i cudzoziemcy, którzy w momencie wzrostu zaintereso-

wań Polską chcą się dowiedzieć, jakie np. arcydzieła malarstwa światowego znajdują się w polskich zbiorach — fakt ten należy uznać za jak najbardziej pomyślny. Wiemy ponadto, że zwiększenie nakładu książek — osiągalne także przez częściową sprzedaż za granicą — stanowić może element obniżenia ceny książki. Wynika z tego, że wysyłka książek polskich za granicę jest czynnikiem ważniejszym niż dobre funkcjonowanie interesów jednego przedsiębiorstwa i wykonywanie jego planów. Widocznie ceny książek były przez to przedsiębiorstwo kalkulowane zbyt wysoko, jeśli ludziom prywatnym opłaciło się wysyłać te książki znacznie taniej. Kto zna trochę rynek francuski, ten wie, że cena 4.375 franków za *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich* nie jest przystępna dla nabywcy francuskiego, a tym bardziej dla emigranta. Jest to bowiem cena wydawnictw luksusowych i bibliofilskich, nigdy masowych. Wiadomo wreszcie, że na rynku księgarskim zainteresowanie wzrasta w miarę tworzenia się pewnych kulturalnych potrzeb. Jeśli chcemy zainteresować cudzoziemca Polską i jej kulturą, nie możemy — przynajmniej na początek — żądać od niego zapłaty około 5.000 franków za jedną książkę! A weźmy jeszcze pod uwagę, że wydawnictwo o malarstwie europejskim w zbiorach polskich może być zachętą do przyjazdu dla turystów. Wiadomo, że nawet kraje o wielkim napływie zagranicznych pielgrzymów (np. Włochy, Wielka Brytania, Francja, Szwajcaria, Dania) robią bardzo wiele, by tych turystów ściągnąć (np. Wielka Brytania i Francja dopłacają miliony do *tournées* swych teatrów). Obawiam się zatem, że cła wywozowe na książki polskie przysporzą może trochę zysku chwilowego (choć i to jest wątpliwe) — ale na dłuższą metę okażą się, nawet z dewizowego punktu widzenia, szkodliwe.

W. N.

LISTY TOMASZA MANNA

Rękopisy utworów i listy Tomasza Manna są rozproszone po różnych krajach, ale już dzisiaj wyróżniają się trzy ośrodki kulturalne gromadzące pamiątki po autorze *Buddenbrooków:* Wyższa Szkoła Techniczna w Zurychu, Archiwum Tomasza Manna przy berlińskiej Akademii Nauk i Uniwersytet Yale w New Haven.

Największe zbiory posiada Wyższa Szkoła Techniczna w Zurychu. Nazwa tej uczelni nie powinna mylić, albowiem jest to szkoła o charakterze humanistycznym, która wydała wielu wybitnych historyków, filozofów, historyków i teoretyków sztuki. Tej placówce przekazała wiele materiałów wdowa po Tomaszu Mannie.

Archiwum Tomasza Manna zostało utworzone w roku 1955 z okazji osiemdziesięciolecia urodzin pisarza. Uroczysty akt kreacyjny został dokonany w Weimarze, w obecności Tomasza Manna. Archiwum gromadzi rękopisy Manna, przygotowuje krytyczne wydanie jego dzieł i popiera prace badawcze o jego twórczości.

Uniwersytet Yale, który dotychczas posiadał niewielki, ale ciekawy zbiór Mannowskich rękopisów, wzbogacił ostatnio swój stan posiadania dzięki darowi pani Agnes E. Meyer, dziennikarki i pisarki, wdowy po dawnym właścicielu *„Washington Post and Times Herald"*. Tomasz Mann zawarł znajomość z panią Meyer zaraz po swoim przybyciu do Stanów Zjednoczonych i korespondował z nią od roku 1938 aż do swojej śmierci, to jest do roku 1955. Przekazany przez panią Meyer zbiór zawiera 265 otrzymanych przez nią od Manna listów, dotychczas nieznanych, dalej listy od członków rodziny Manna, listy różnych pisarzy i przyjaciół Manna o autorze *Czarodziejskiej góry*, wreszcie rękopis jednego z jego esejów.

Korespondencja pomiędzy Mannem a panią Meyer jest nieocenionym źródłem dla badaczy twórczości Tomasza Manna, ponieważ pisarz dokładnie relacjonował adresatce o przebiegu swojej twórczej pracy, o swoich filozoficznych i politycznych poglądach, o zamierzeniach twórczych na przyszłość i o sprawach czysto osobistych.

k

„ZNIKĄD FÜHRERA"

Pod tym tytułem ukazała się w jednym z pism Niemiec Zachodnich wzmianka nawiązująca do wydanej jednocześnie przez wydawnictwo „Plon" w Paryżu

i „Mondadori" w Mediolanie — nieznanej dotąd korespondencji Rilkego i hrabiny Gallarati z lat 1921—1926.

Redaktor książek, Renée Lang, znalazła *Lettres Milanaises* w Archiwum Rilkego w Bibliotece Narodowej w Bernie.

Każdy, kto zagląda do tego założonego w roku 1952 Archiwum, musi złożyć pisemne zobowiązanie, że z materiału korzystać będzie jedynie w celu przekazywania godnie pamięci o pisarzu.

Niektóre *Lettres Milanaises* — twierdzi autor wzmianki — są wyrazem stosunku Rilkego do konkretnej rzeczywistości politycznej; Rilke z emfazą wypowiada się za „czasowym użyciem siły", za ograniczeniem wolności. Występuje jako chwalca faszyzmu, chwalca „kowala sumień", jak nazywa Benito Mussoliniego.

Listy te, pisane po francusku, nie ujrzały w Niemczech światła dziennego. Niemniej w znanych już czytelnikowi listach niemieckich znaleźć można fragmenty, które są niewątpliwym świadectwem sympatii Rilkego dla dyktatury i dyktatorów. Od roku 1920 poczynając wypowiadał się wyraźnie, niedwuznacznie, negatywnie o sytuacji politycznej w ogóle.

„Skąd oczekiwać pomocy? Poza mącicielami wokół nie widać nikogo, nikogo, kto mógłby poprowadzić, ogarnąć wszystko myślą. Oczywiście, byłyby być może takie okresy, okresy upadku, ale czy równie jak nasz pozbawione kształtu? Bez centralnej postaci, która skupiałaby wszystko wokół siebie, snuła wszystko z siebie, czyniła z napięć i kontrnapięć konstelację, wprowadzała ład, chociażby w upadku."

To *credo* Rilkego figurowało w 6-tomowym wyborze listów z roku 1939, przeszło do wyboru dwutomowego, który w roku 1950 ukazał się w Insel-Verlag w Wiesbadenie.

Listy te nie zostały jeszcze dostatecznie opanowane przez czytelnika, czego dowodem jest artykuł Wilhelma Hansensteina, który w czasopiśmie *„Die Gegenwart"* pisał przed kilkoma miesiącami: „Dziwne... że jego sąd (Rilkego) o polityce w ogólnych zarysach — jest w swoich założeniach podstawowych słuszny. Poeta widzi zasadnicze powiązania polityczne ostrzej niż sam polityk; albowiem — istotę poezji stanowi szczególnie dokładne widzenie rzeczywistości i prawdy..."

Krótko przed ukazaniem się wypowiedzi Hansensteina, Max Rydner, nawiązując do przeczytanych listów, pisał w czasopiśmie *„Die Zeit"*: „Wraz ze zwycięstwem faszyzmu we Włoszech ten apolityczny poeta stanął, jak nigdy dotąd, w szrankach walki politycznej. Rzecz zdumiewająca, jak próbował przekonać swych przyjaciół mieszkających we Włoszech, którzy doświadczyli już, co to jest dyktatura, którzy byli nastrojeni wolnościowo — jak próbował ich przekonać o słuszności i błogosławieństwie faszyzmu. W styczniu 1926 roku pisze: „Cóż za poryw we Włoszech, i to nie tylko w literaturze, lecz również w codziennym życiu! I wspaniałe przemówienie Monsieur Mussolini do prezydenta miasta Rzymu". Nie nawiązując do argumentów hrabiny Gallarati Scotti, do tragicznych faktów rzeczywistości włoskiej — pisze: „Wolności zarzucam, że punktem szczytowym, do którego prowadzi ludzkość, jest wyłącznie to, co dla ludzi może być zrozumiałe. I nic ponadto. Wolność nie wystarczy. Stosowana masowo i sprawiedliwie, pozostawia nas w połowie drogi, w ograniczonych kręgach rozumu... Czyż nie to właśnie pojęli dyktatorzy, prawdziwi dyktatorzy, którzy użyli siły jako środka uzdrawiającego, środka, na którym można polegać?" 17 stycznia 1926 roku wzmianka: „Włochy — to jedyny kraj, który idzie drogą rozwoju, drogą wzwyż. Włochy roku 1926 są tego cudownym świadectwem, Włochy afirmujące życie, Włochy dobrej woli. W innych krajach chaos trwa nadal, podminowuje je i prowadzi do ostatecznej ruiny. W obliczu takiej sytuacji nie wahałbym się, gdyby trzeba było złożyć w ofierze pewne myśli i uczucia, tak niecierpliwie i tak wielkie jest moje pragnienie ładu".

Inny list jest — jak twierdzi autor wzmianki — pochwałą rasy łacińskiej i „idei rzymskiej". Mussolini staje się dla Rilkego „budowniczym włoskiej woli mocy, kowalem nowego sumienia, które w płomieniach starego pożaru budzi się do nowego życia". „Szczęśliwe Włochy" — pisze z emfazą.

„Mittag", pismo düsseldorfskie, pociesza wielu czytelników Rilkego, że listy te, które nie każdemu spodobają się, były napisane w roku 1926. „Wątpliwe, czy pocieszenie potrzebne jest czytelnikowi niemieckiemu — zaznacza autor omawianej tutaj wzmianki. — Insel-Verlag

w Wiesbadenie, właściciel praw autorskich Rilkego, podaje bowiem do wiadomości, że w najbliższym czasie wydanie niemieckie nie zamierza *Listów mediolańskich* włączyć do wyboru".

B. R.

ZAGŁADA LONDYŃSKIEGO TEATRU?

Zagłada grozi jednemu z najsławniejszych budynków teatralnych w Londynie, stworzonemu w roku 1835 przez tenora, Johna Brahama, teatrowi Saint James, gdzie odbyły się prapremiery komedii Oskara Wilde'a, gdzie występowała m.in. Rachel, Sarah Bernhardt, Stella Patrick, Campbell, Georges Alexander, Gerald du Monner, Orson Welles. Gdzie grały gościnnie najsławniejsze zespoły włoskie i francuskie, a szczególnie Comédie Française i kompania Jean-Louis Barrault — Madeleine Renaud. Ostatnio występował tam z utworami Szekspira i Shawa zespół stratfordzki z Olivierem i Vivian Leigh, którzy u nas zdobyli tak wielkie uznanie. Mimo to wszystko teatr Saint James ma być zburzony, gdyż właścicielom terenów bardziej się opłaci inna forma eksploatacji handlowej. Teatr ma powodzenie i przynosi zyski, a jednak przeznaczony został na zagładę, jakby dla zilustrowania słynnej spekulacji nieruchomościami, która jest motywem sztuki Bernarda Shaw *Szczygli zaułek*.

Wiadomo, że projekt likwidacji wywołał oburzenie w sferach artystycznych. Vivian Leigh oraz krytyk teatralny i muzyczny „*New Chronicle*". Allan Dent, zorganizowali pochód protestacyjny. Nieustraszona Vivian demonstrowała nawet w Izbie Lordów. Winston Churchill ofiarował 500 funtów na zapoczątkowanie listy subskrypcyjnej, przeznaczonej na ratowanie teatru. Grupa mecenasów anglosaskich postanowiła wykupić zagrożony gmach i przeznaczyć po wieczne czasy na cele artystyczne. Ale czy się to uda? Właściciele gruntu twardo stoją przy swoich kapitalistycznych uprawnieniach, a brytyjski minister do spraw lokatorskich na interpelację w tej sprawie odpowiedział, że jak dotąd — interwencje rządowe nie odniosły skutku. Jedyną naprawdę skuteczną radą byłby heroiczny środek, na który zdobył się — trzeba to przyznać — parlament francuski. Uchwalono mianowicie w Paryżu ustawę, w myśl której nie wolno burzyć czy przeznaczać na żadne inne cele budynku czy sali teatralnej w miastach liczących ponad 50.000 mieszkańców. Podobny przepis dotyczy i sal kinowych. Ciekawe, że środek ten zastosowano tylko do większych ośrodków, choć istnieje dziś przecież wyraźna tendencja do „decentralizacji" kulturalnej we Francji, a Direction des Arts et des Lettres wydaje sporo pieniędzy na finansowanie 5 wielkich „Centres Dramatiques" w Rennes, Strassburgu i trzech innych francuskich miastach prowincjonalnych.

W dyskusji dotyczącej projektowanego zburzenia teatru Saint James podnoszono, że w Londynie od roku 1931 nie został zbudowany ani jeden nowy budynek teatralny, chociaż siedem teatrów uległo zniszczeniu wskutek działań wojennych (bombardowania!) lat 1940—1945. Istnieją jeszcze co prawda w Londynie 44 sale teatralne, lecz tylko 20 z nich nadaje się na poważne i ambitne przedstawienia dramatyczne. Pozostałe — to teatry muzyczne, farsy i rewie. Nic dziwnego, że coraz większego znaczenia nabierają imprezy pozalondyńskie, np. duży ośrodek życia teatralnego w Edynburgu, teatr w Stratfordzie, a także opera w Glyndebourne, założona w roku 1934 przez Johna Christie za własne, ciężko zapracowane pieniądze.

U nas, na szczęście, burzenie budynków teatralnych nie grozi. Trzeba jednak powiedzieć, że w Gdańsku środowisko artystyczne musiało stoczyć zażartą walkę o rekonstrukcję dawnego teatru na Placu Węglowym, o czym „zapomnieli", przygotowując plany inwestycyjne, biurokraci. W chwili obecnej 400-tysięczne Trójmiasto jest właściwie pozbawione porządnego budynku teatralnego. Teatr w Sopocie nie odpowiada podobno wymogom bezpieczeństwa ogniowego, we Wrzeszczu gmach jest tylko wypożyczony i zupełnie nieodpowiedni, w Gdyni budynek urąga wszelkim wymaganiom...

W. N.

INNE CZASY

Krótka wiadomość z Paryża brzmiała:

„Trzecia powieść 22-letniej pisarki, Françoise Sagan, zaopatrzona tytułem zapożyczonym z *Berenice* Racine'a: *Dans un mois, Dans un an,* została wydana przez paryskiego wydawcę Juillarda. Zamówienia na tę książkę wynosiły — jeszcze przed jej ukazaniem się — 200.000 egzemplarzy. Jest to jedyny wypadek w historii literatury francuskiej".

Historia literatury europejskiej nie podaje zazwyczaj statystycznych wykazów ilustrujących wielkość pierwszych wydań, ale kroniki ujawniają niekiedy ciekawe szczegóły. Wiemy na przykład, że rodak panny Sagan, Stendhal, był za życia swego pisarzem prawie nieznanym, a niektóre z jego arcydzieł, jak *Życie Henryka Brularda* i *Lucjan Leuwen* wyszły z druku dopiero w kilkadziesiąt lat po śmierci autora. Znany jest wypadek z Niemiec, że jeszcze w 1914 roku historyczny katalog Cotty oferował pierwsze wydania bardzo popularnego w Niemczech poety — Johanna Wolfganga Goethego. Można było jeszcze wówczas nabyć w lipskich księgarniach pierwsze wydanie *Dywanu* (1819 r.) za jedyne sześć marek plus 20 procent *„Teurungszulage"*, co w sumie odpowiadało wartości dwóch talarów, to jest sprzedażnej cenie książki za czasów Goethego.

Ale po co sięgać tak daleko w przeszłość. Podobne przykłady znajdziemy i w naszym stuleciu. Franz Kafka, który *notabene* niechętnie publikował swoje dzieła, wydał za życia kilka swoich utworów. Nikt ich nie czytał, nikt się Kafką nie interesował. James Joyce latami kołatał do różnych wydawnictw, aby mu wydano *Ulissesa.* Dwunastu wydawców odrzuciło powieść, którą potem uznano za arcydzieło współczesnej prozy. Tenże Joyce napisał w roku 1918 dramat *Wygnańcy,* który dotychczas nie był grany ani w Irlandii, ani w Anglii. Wystawiono go w 1919 roku w Monachium, ale zaraz po premierze zdjęto sztukę z afisza. *Wygnańców* grano jeszcze — z niewielkim powodzeniem — w Nowym Jorku (1926) i Berlinie (1930). Dopiero teraz, czterdzieści lat po napisaniu utworu, powraca on na scenę, sławiony pod niebiosy przez krytyków teatralnych i entuzjastycznie przyjęty przez publiczność. Françoise Sagan nie czeka tak długo, jej książka znalazła, jeszcze na pniu, 200.000 nabywców. Zmieniły się czasy i nie wiadomo, czy należy się tym cieszyć, czy smucić.

k

FRANCUSKA PIOSENKA

Piosenka odgrywała i odgrywa w życiu francuskim rolę tak poważną, że można antologią tej piosenki zilustrować dzieje całego kraju. Pierwszy tekst pisany po francusku — to *Kantylena świętej Eulalii.* Wygłaszając w Akademii Francuskiej słynną swą mowę powitalną, powiedział Scribe, że piosenka była za czasów monarchii absolutnej jedyną dopuszczalną formą opozycji.

Stendhal zdefiniował ustrój francuski w okresie Restauracji jako „monarchię absolutną, złagodzoną — przez piosenki". Za czasów *ancien régime'u* śpiewano pieśń buntowniczą zakonspirowaną w formie wesołego kupletu.

Nic dziwnego, że wybitna pisarka, laureatka nagrody Goncourtów na rok 1952, Beatrix Beck, postanowiła zbadać, jak obecnie wygląda sprawa piosenki we Francji, i przeprowadziła ciekawą ankietę, której wyniki można było przeczytać w *„Nouvelles Littéraires"* z 22 sierpnia.

Okazuje się, że jedna z wielkich firm, poświęconych publikacji piosenek, wydaje rocznie około 100 utworów. Z tego tylko 20, czyli jedna piąta, zdobywa popularność. Trudno dokładnie ustalić przyczyny powodzenia tego czy innego „przeboju". Nie mogą się podjąć tego zadania najlepsi specjaliści. Zdarza się, że piosenka, która leżała na półkach księgarskich całe lata (np. *Domino*), nagle zdobywa sukces światowy.

Specjaliści uświadomili sobie tylko, że piosenka, aby zdobyć popularność, musi interesować wszystkich. Np. utwór na temat wakacji nie miał powodzenia, ponieważ nie wszyscy wyjeżdżają na urlop (mimo że w roku 1956 aż 10 milionów Francuzów korzystało z wczasów płatnych, w tym 4 miliony — za granicą). Podobała się

natomiast piosenka *Zachowałem twą fotografię (J'ai gardé ta photo)*, ponieważ, jak pisze Beatrix Beck, każdemu z nas zdarzyło się zachować podobiznę istoty najdroższej.

Muzyka ma duże znaczenie z punktu widzenia sukcesu. Najłatwiej „chwytają" te piosenki, które można zatańczyć. Oczywiście, że melodia i słowa winny ze sobą harmonizować. Nie znaczy to jednak, by autorzy melodii i tekstów koniecznie musieli ściśle współpracować. Zdarza się czasem, że słowa są dawno znane i krążą nawet jako utwór popularny w lekturze — i dopiero wskutek tej popularności ktoś wpadnie na pomysł dorobienia odpowiedniej melodii. (Tak było u nas z tekstami Mickiewicza i Konopnickiej.) Znane są i wypadki odwrotne: autor słów pisze kuplety pod wpływem motywu muzycznego, który mu przypadł do gustu.

Oczywiście, że sukces piosenki zależy w dużej mierze i od wysiłków wydawcy, od reklamy prasowej, radiowej, telewizyjnej. Wydawcy paryscy preliminują znaczne kwoty na płyty utworów wysyłanych do krytyków muzycznych.

W zasadzie „domy wydawnicze" w Paryżu przyjmują do wypróbowania każdą przyniesioną im piosenkę. Zaangażowany specjalnie muzyk wygrywa ją na fortepianie, autor obowiązany jest zaśpiewać. Jeśli ta próba wypadnie pomyślnie, wydawca publikuje piosenkę „prowizorycznie", to jest w nakładzie 3.000—4.000 egzemplarzy, na zwykłym papierze, w niewielkim formacie. Jest to wydanie dla śpiewaków i kapelmistrzów.

Gdy ci ostatni uznają piosenkę za dobrą, wydaje się ją na nowo, w większym formacie, w cenie około 50 franków za egzemplarz. Nabywczyniami są w ogromnej większości — paryskie „midinetki". Duże znaczenie ma w tym wypadku okładka. Jeśli piosenka nie została kupiona dla wyłącznego użytku jakiejś sławy (np. Edith Piaff), trzeba umieścić na okładce fotografie wszystkich wybitniejszych artystów, którzy ją zamierzają śpiewać, przy czym rozmiary podobizn muszą być ściśle proporcjonalne do sławy każdego z nich, w przeciwnym razie ktoś może się obrazić i zacząć akcję „tępienia" utworu. A wiadomo, że „tępić" jest zawsze i wszędzie — stosunkowo łatwo.

Obecna piosenka paryska jest inna, niż była przed wojną. Mniej opisowa i lekka — staje się bardziej bezpośrednia, brutalna, czasem (np. w tekstach Edith Piaff) bolesna, przeszywająca, rozpaczliwa. Młode pokolenie francuskie pociąga piosenka zagraniczna, szczególnie południowo-amerykańska i włoska. W pierwszej z nich szczególnie sugestywnie działa rytm (tzw. „mambo" i „sza-sza-sza").

A polska piosenka? Leon Schiller przypomniał bogate jej dzieje w uroczym widowisku *Kram z piosenkami*, które tak pięknie zrekonstruowała Barbara Fijewska w łódzkim Teatrze Nowym. Mieliśmy i mamy piosenkę ludową, krakowską czy góralską, śląską i mazowiecką. Mieliśmy piosenkę staropolską. W epoce Młodej Polski zakwitła piosenka w „polskich Atenach": w Krakowie. W dwudziestoleciu królową piosenki, indywidualnie interpretowanej, stała się niezapomniana Hanka Ordonówna. Dlaczego dziś piosenka u nas zamilkła? Zadałem to pytanie, z okazji niedawnej wizyty piosenkarzy francuskich, w piśmie *„Teatr"*; odpowiedział mi w jednym z następnych numerów *„Teatru"* Eugeniusz Żytomirski, przekonywająco wyjaśniając przyczyny zjawiska, a zarazem możliwości odrodzenia się naszej piosenki. A więc czekajmy. Może już niebawem...

W. N.

DZIESIĘĆ TYSIĘCY KANTA

Zbyt mało poświęca się uwagi jednemu z najbardziej udanych i godnych pochwały pomysłów wydawniczych, a mianowicie Bibliotece Klasyków Filozofii. Wprawdzie książki tej Biblioteki nie ukazują się nakładem „Czytelnika" czy PIW-u, lecz Państwowego Wydawnictwa Naukowego, opatrzone są wstępami i uczonymi przypisami, ale są to przecież wydania nie dla fachowców (mimo cały tzw. aparat naukowy), tylko właśnie dla czytelnika, który woli źródła od streszczeń. Zresztą powodzenie Biblioteki Klasyków Filozofii mówi, że nie jest to impreza ograniczająca się do szczupłego grona uniwersyteckich speców.

Jeszcze jeden argument skłania do omówienia niektórych przynajmniej dzieł tej serii także na łamach pism literackich. Przecież Platon, Hume, Fichte czy Rousseau to nie tylko wielcy filozofowie, ale także klasyczni pisarze. Cóż za ponętny temat dla eseisty rozumiejącego myśli, czującego kadencję zdania i nastrój prozy filozoficznej. Ale snadź Bolesław Miciński umarł bezpotomnie.

Ostatnio ukazała się Kantowska *Krytyka czystego rozumu* w przekładzie profesora Romana Ingardena. Autor przeglądu prasy w *„Nowej Kulturze"* krzywi się na zbyt duży nakład. Niech śpi spokojnie. Dziesięć tysięcy Kanta rozejdzie się na pewno i jest to naprawdę dziesięciotysięcznik, z którego możemy być dumni.

Mało interesująca i nieruchawa „Książka i Wiedza" przystąpiła do wydawania świetnej i rozchwytywanej serii książek, która jest w pewnym sensie kontynuacją Biblioteki Klasyków Filozofii, tyle tylko, że obejmuje myślicieli od połowy wieku XIX do naszych czasów i szerszy zakres wiedzy — nie tylko filozofię, ale także politykę, socjologię i psychologię. Ukazują się: Sorel, Bergson, Freud, Popper (nareszcie tłumaczenie *Społeczeństwa otwartego i jego wrogów),* Brzozowski, Malinowski, Znaniecki. Jak z tego katalogu wynika, jest to bez mała pełny zestaw autorów, przed którymi niedawno jeszcze różni ideologiczni guwernerzy bronili nieskalanych duszyczek naszej młodzieży.

zh

KSIĄŻKA GRUBA I ŻENUJĄCA

Najgrubszą książkę z wierszami znalazłem dawno temu na dnie rodzinnej szafy. Pochodziła z biblioteki dziadków. Jakaś *Złota Przędza* czy *Złoty Skarbczyk,* antologia wierszy z okresu, kiedy pani Deotyma potrafiła improwizować wiele godzin bez przerwy i bez zmęczenia. Od tego czasu mam awersję do grubych antologii, w których mało jest zazwyczaj poezji, trochę więcej wierszy, a najwięcej...

Antologia polskiej poezji podziemnej Jana Szczawieja liczy blisko 600 stron i zawiera znane wiersze wybitnych poetów, utwory autorów mało znanych i utwory anonimowe, przedrukowane z prasy konspiracyjnej. Słowem wielkie materii pomieszanie. Nie wydaje się bowiem rzeczą celową umieszczanie najlepszych utworów okupacyjnych Przybosia, Jastruna, Ważyka, Miłosza, Baczyńskiego, Gaycego, Stroińskiego jako rodzynków w zakalcowatym cieście patriotycznego wierszowania w stylu:

> ...Cóż, że domy sypią się w ruinę,
> Że królewski zamek gruchnął w pył,
> Serce mówi: Warszawa nie zginie,
> Lecz się bronić będzie z wszystkich sił.

Serce mówi, że nie należy wyśmiewać się, że wiersze, nawet te najgorsze, spełniały w owych czasach funkcję podniosłą, kapłańską. Serce mówi także, że Jan Szczawiej zadał sobie wiele trudu i włożył wiele pasji, aby uratować od zapomnienia utwory drukowane w prasie konspiracyjnej. Ale kiedy serce milknie, rozsądek powiada, że przy układaniu takiej antologii powinien był zastosować jakieś minimalne bodaj kryteria artystyczne, a nie wrzucać do jednego worka poezji i utworów, które są jej zaprzeczeniem. Bo w istocie nie ma rzeczy bardziej żenującej, jak nieudolność artystyczna, która usiłuje wypowiedzieć autentyczną tragedię.

Jak powszechnie wiadomo, źle jest u nas z papierem. Gruba antologia Szczawieja ukazała się w dużym nakładzie — 10.000 egzemplarzy. A tymczasem nasz rachunek pamięci nie jest w pełni wyrównany. Polegli w Powstaniu poeci warszawscy wciąż są za mało znani czytelnikowi polskiemu. Trzeba wznowić Gaycego. Czekamy na pełne wydanie Krzysztofa Baczyńskiego. Zdzisławowi Stroińskiemu poskąpiono nawet małego wyboru.

Nie można pozwolić, aby te imiona „zarosły czasem i ciszą".

zh

WŁOSKI ENTUZJASTA „WESELA"

W Penclubie warszawskim odbyło się 26 września pasjonujące spotkanie z profesorem uniwersytetu, wykładowcą literatury polskiej we Florencji, Carlo Verdianim.

Prof. Verdiani przybył w roku 1929

do Warszawy jako wykładowca języka włoskiego. Nie spodziewał się wówczas, iż będzie kiedyś wykładał polską literaturę. Tymczasem bardzo szybko piśmiennictwo nasze i polska kultura zaczęły go wciągać w swą orbitę. Przełożył wiele utworów polskich i został u nas do 1939 roku. Jest to więc polonista i tłumacz — z wyboru.

Przywitany pięknym przemówieniem przez przezesa polskiego Penclubu, Jana Parandowskiego, prof. Carlo Verdiani opowiedział o swej pracy polonistycznej i przekładowej. W roku 1945 niewiele było we Włoszech żywych tradycji polonistycznych czy w ogóle slawistycznych. Trzeba było przekonać sfery uniwersyteckie, że istnieje świat kultury polskiej, z którym warto zapoznać studentów. Dziś, po 12 latach wysiłków, ma już florentyński nasz przyjaciel 12—15 zapalonych słuchaczy — polonistów. Jest wśród nich młodziutka żona profesora, która wraz z nim przybyła obecnie do Polski.

Prof. Verdiani ogłosił kilka prac naukowych, filologicznych — np. o czasowniku niedokonanym w języku polskim. Ponadto opracował książkę na temat prehistorii ludów słowiańskich oraz podręcznik języka staropolskiego. Z tymi trudnymi i ścisłymi badaniami łączy Carlo Verdiani pracę poetycką: tłumaczy Mickiewicza, wydał po włosku *Sonety krymskie*, przygotowuje mickiewiczowską antologię. Verdiani opracowuje także *Antologię nowoczesnych poetów polskich*, gdzie zamieszczone będą wiersze Staffa, Leśmiana, Lechonia, Wierzyńskiego, Tuwima, Ważyka, Słonimskiego, Iłłakowiczówny, Przybosia, Iwaszkiewicza, Czechowicza, Gałczyńskiego, Jastruna i Broniewskiego, aż po Słobodnika i Różewicza. Każdemu z poetów poświęca około 25 utworów. Sprawa tych przekładów jest skomplikowana. Rym jest obecnie nie tylko „niemodny" w poezji włoskiej (podobnie jak w hiszpańskiej), ale — wręcz niepraktykowany. Ostatnim poetą, który używał rymu, był D'Annunzio. Jak się wyraził Verdiani, twórca *Giocondy* wzbogacił rym włoski, ale go zarazem i zabił. Rym źle brzmi obecnie dla włoskiego ucha, florentyński profesor musi więc przekładać polskich poetów wierszem białym. Sądząc z lektury kilku przekładów, najpiękniej i najwierniej brzmi to we włoskich tekstach Leśmiana, którego *Zwiewność* zachwyciła słuchaczy penclubowego zebrania swą prawdziwie zachwycającą i miękką zwiewnością.

Bardzo ciekawie rozwinęła się potem dyskusja. Julian Przyboś zakomunikował zebranym, że prof. Verdiani, przekładając jeden z sonetów Mickiewiczowskich, przyczynił się — przeprowadzając analogię ze słownictwem włoskim — do wyjaśnienia pewnego zagadkowego dla badaczy polskich wyrażenia. Na zapytanie Jana Parandowskiego dotyczące przekładów z polskiej dramaturgii klasycznej wypowiedział Verdiani pogląd, że Włochów dzisiejszych mogłoby zainteresować i porwać *Wesele* Wyspiańskiego. Tłumaczył on nasze arcydzieło przed wojną, zdobywając uznanie Boya, który przekład ten czytał. Niestety, rękopis przekładu spalił się w Warszawie w roku 1944 wraz z tylu polskimi utworami i pamiątkami. Rekonstrukcja tłumaczenia nie byłaby dziś możliwa. Zdaniem prof. Verdianiego nastrój *Wesela* i jego teatralna obrazowość są na wskroś nowoczesne, bliskie nastrojowi włoskiej publiczności, a szczególnie młodzieży. O *Weselu* mówił florentyński profesor z entuzjazmem i miłością równie wielką, jak ta, którą okazywał Mickiewiczowi, filologii polskiej i współczesnym naszym poetom.

W. N.

NIKIFOR

Kiedy odwiedziłem Krynicę po kilku latach nieobecności, stwierdziłem, że się tam sporo zmieniło: pobudowano nowe wille, zjawiły się nowe szyldy, kwiaty na klombach nie takie i nawet Góra Parkowa jakby inna. Tylko na murku koło Łazienek Starych siedział, jak dawniej, człowiek w tym samym kapeluszu i, jak dawniej — malował. A co najbardziej zdumiewające, malował podobnie jak przedtem, jakby nie istniał dla niego czas i ów niezapomniany kontredans od Picassa do Gerasimowa i z powrotem.

Nikifora broni przed zdemoralizowaniem kalectwo. Jeśli już chałturzy, to tak naiwnie i niezdarnie, że wzbudza tylko litość. Ale poza tym idzie swoją drogą, tak jak w tych licznych imaginacyjnych autoportretach, wśród

pól prostych jak suszące się w słońcu ręczniki, drogą wysadzaną drzewami, w uroczystym cylindrze, w pelerynie, z kasetą malarską w ręku pod niebem przełamanym na sferę niebieską i różową.

Jest niewątpliwie najgłośniejszym prymitywem żyjącym w Polsce. Ale tak jak „uczeni", „miastowi" artyści, ma swoją bibliografię, zapoczątkowaną odkrywczym artykułem Jerzego Wolffa w przedwojennych *„Arkadach"*. Miał kilka wystaw (oczywiście urządza je nie sam), z tego jedną za granicą. Niedawno doczekał się — rzecz u nas niebywała — ilustrowanej kolorowymi reprodukcjami monografii pióra Andrzeja Banacha. W czasach socrealizmu był on czymś w rodzaju świątka, do którego wzdychano strzeliście na intencję wolności sztuki. Ma swoją legendę, która wypełnia ubogie fakty życia.

„Nikifor ma obecnie lat sześćdziesiąt, imię ma naprawdę Nikifor, a nazwisko też naprawdę Matejko. Zdaje się, że przybrał je po mistrzu *Hołdu pruskiego* identyfikując je z zawodem malarza. Żyje w Krynicy w nader filozoficznym ubóstwie. Niezaradność osobista jest tego zasadniczą przyczyną. Maluje przeważnie pod niebem, przy chodniku, blisko Starych Łazienek. Opuszcza Krynicę raczej niechętnie. Dwa razy w roku zagląda do swych znajomych w Krakowie. W kilka minut po przyjeździe zasiada do swojego długiego stołu i pracuje przy nim, z przerwami na spanie, dwa mniej więcej tygodnie. Potem wraca do domu. Jeżeli jest zadowolony z wizyty, zostawia parę zrobionych arcydzieł" (Andrzej Banach: *Nikifor mistrz z Krynicy*, str. 113).

Książka Andrzeja Banacha zawiera więcej, niestety, rozważań ogólnych o sztuce i psychologii artysty niż faktów. Nawet temu entuzjaście i kolekcjonerowi całe okresy twórczości mistrza z Krynicy są właściwie mało znane. Za kilkanaście lat nie będą znane nikomu. I potem, na najlichszym materiale, na jakim kiedykolwiek opowiedziano tajemnicę stworzenia — na pudełku od papierosów, odkryje ktoś ze zdumieniem cuda naiwnej kosmogonii: Boga-Ojca, który wychyla się zza oceanów jak księżyc.

Więc może jakieś muzeum, jakiś instytut sztuki ludowej (czy jak go tam) zajmie się zebraniem najlepszych obrazków Nikifora, i to możliwie z całego okresu jego twórczości i możliwie szybko. Bo choć go wciąż widzimy w tym samym miejscu, może się zdarzyć, że któregoś dnia po prostu nie przyjdzie i stanie się z nim to, co z ptakiem, któremu zbyt długo skąpiono ziarna.

zh

LÖRINC SZABO (1900 — 1957)

Ze śmiercią wybitnego węgierskiego poety i tłumacza straciliśmy szczerego miłośnika polskiej kultury i świetnego tłumacza poezji Kochanowskiego, Krasińskiego, Mickiewicza, Konopnickiej i Staffa.

Lörinc Szabo urodził się w Miskolc, studiował na uniwersytecie w Budapeszcie. Zapisał się w historii literatury XX wieku jako poeta i tłumacz. Wydał kilka tomów poezji własnej, wyróżniającej się oryginalną formą i pięknym, klasycznym językiem. Napisał wierszowaną autobiografię, zatytułowaną *Przy dźwiękach muzyki świerszczyka*, a swoje zainteresowanie sprawami codziennymi wyraził w tomie *Pokój oddzielnie zawarty*. Ostatni tom jego poezji nosi tytuł *Dwudziesty szósty rok*. Jest to cykl sonetów poświęconych biografii jedynej miłości poety. Za całokształt pracy literackiej otrzymał w 1957 r. nagrodę im. Kossutha.

Lörinc Szabo był wirtuozem wersyfikacji, znał świetnie języki, odznaczał się wielką kulturą literacką, co predestynowało go szczególnie na tłumacza. Szabo szukał „wiecznych przyjaciół" w literaturze starożytnej, francuskiej, niemieckiej, angielskiej, a także polskiej. Do swoich „wiecznych przyjaciół" zaliczał Baudelaire'a, którego wszystkie dzieła przełożył wraz z Babitsem i Arpadem Toth. Przetłumaczył również sonety Timona z Aten, *Makbetha* Szekspira, *Wielki Testament* Villona, *Starego marynarza* Coleridge'a, poezje Goethego, Verlaine'a i innych. Zebrano je i wydano w dwóch tomach.

Polska literatura winna mu wdzięczność za piękny przekład *Trenów* Kochanowskiego. Nie znając języków słowiańskich, jedynie przez przyjaźń i sympatię dla literatury polskiej podjął się tłumaczenia tego utworu. Mnie przypadła w tym rola doradcy filolo-

gicznego. Lörincowi Szabo zawdzięczamy klasyczny przekład *Nieboskiej komedii* — wystawionej w Budapeszcie w 1936 roku. Mimo że oparł się na tekście niemieckim, przekład jego jest osiągnięciem literackim. W tym czasie przełożył kilka wierszy Kasprowicza i Staffa. Niektóre jego przekłady wierszy Mickiewicza i Konopnickiej zamieszczone są w *Antologii poezji polskiej*, która ukazała się parę lat temu.

Pozostawił po sobie bogatą spuściznę. Dla nas tym bliższą, że zawiera ona kilka pięknych przekładów ze skarbca naszej literatury.

Tibor Csorba

JUGOSŁOWIAŃSKI PISARZ EMIGRACYJNY

Jugosłowiański dwutygodnik literacki *„Književne Novine"* (Nr 49 z 23.VIII. br.) zamieszcza wywiad dziennikarza, Stefana Dj. Petrovicia, przeprowadzony z mieszkającym stale w Londynie wybitnym pisarzem jugosłowiańskim, Miloszem Crnjanskim. Na pytanie, które swe dzieło literackie uważa za najlepsze, Crnjanski odpowiedział: „Moją powieść, którą napisałem po angielsku, pod tytułem *The shoemakers of London* (Londyńscy szewcy). Pisałem ją w Finchley, jednym z przedmieść Londynu, w 1946/47 roku, kiedy razem z moją żoną byłem bliski samobójstwa. W okresie późniejszym przepisałem ten utwór po serbsku, dając mu tytuł *Roman o Londonu* (Powieść o Londynie).

Dzisiaj Crnjanski pertraktuje z wydawnictwami w kraju w sprawie wydania swoich utworów poetyckich, drugiego tomu swej doskonałej powieści *Seobe* (Wędrówki) oraz pisze wspomnienia ze swego życia oficjalnego (w latach 1935—1945 był dyplomatą jugosłowiańskim).

Na pytanie: „Jakie są pańskim zdaniem najciekawsze literackie zjawiska w świecie po drugiej wojnie światowej?" — Crnjanski m. in. odpowiedział: „Postulat, aby humanizm wprowadzić również do walk politycznych. Faulkner, na przykład, nie miał zamiaru wtrącać się do zagadnienia Murzynów w USA, ale nowa literatura zmusiła go do tego. Monsieur Sartre, który zawsze starał się być modny, jak paryżanki starają się nosić modne kapelusze, pośpieszył się chcąc stać się arbitrem w sprawie winy za wypadki na Węgrzech. Większość europejskich pisarzy posługuje się ideami politycznymi tak, jak paryżanki kapeluszami, mimo to jednak ta humanitarna tendencja we wszystkich literaturach od Ameryki do Chin jest — jak mi się wydaje — najciekawszym zjawiskiem naszych czasów".

Z. S.

W CZARNEJ OBWÓDCE

Kwiatek niniejszy, nie przynoszący zaszczytu naszemu myśleniu o sztuce typograficznej, nadawałby się do ogródka plewionego *W czarnej obwódce*, gdyby jakieś czasopismo naśladowało u nas dział *Schwarz eingerahmt*, prowadzony przez niemiecki miesięcznik *„Neue Deutsche Literatur"*. Wysoko ocenia się tam, a raczej grubo wyróżnia takie chwasty, reprezentując je czytelnikom w żałobnych ramkach. A ten kwalifikowałby się do umieszczenia w ramkach podwójnie, bo mowa będzie o drukarstwie, które nie obywa się bez różnych ramek i rameczek:

ANTYKWA BIAŁA

W pewnym przodującym zakładzie graficznym w Toruniu i w pewnym czołowym przedsiębiorstwie wydawniczym w Warszawie określa się jeden z wykwintnych krojów czcionki, stosowany przeważnie do składania tekstów z literatury pięknej, jako „antykwę białą". I tak się ona zwie od dwunastu lat w zamówieniach produkcyjnych, w specyfikacjach technicznych, na torebkach roboczych drukarni, we wzornikach czcionek i wskazówkach redakcyjnych. Nawet wysoko wykwalifikowani fachowcy, zatrudnieni w przemyśle drukarskim i w produkcji książkowej, mówią na serio: antykwa „biała"!

Ale ta sama czcionka linotypowa w Drukarni Narodowej w Krakowie nazywa się godniej — czcionką Weissa.

Nie zapomniano tam bowiem, że egzystencja jej wiąże się nieodrodnie z nazwiskiem twórcy, Emila Rudolfa Weissa. Że alfabet tego kroju wyrysowany został analogicznie do współczesnej antykwy polskiej, znanej ogólnie pod nazwą „czcionki Półtawskiego" lub „półtawki", bo wynaleziona została przez artystę-grafika Adama Półtawskiego. Analogicznie też zachowują się od wieków nazwy innych krojów liter, utworzone od nazwisk wybitnych typografów: *plantin* — od Flamandczyka Krzysztofa Plantina, *didot* — od Francuza Firmina Didota, *baskerwil* — od Anglika Johna Baskerville'a, *bodoni* — od Włocha G. B. Bodoniego, czcionka *walbaum*, czyli Walbauma, krój i stopień czcionki *garmond* (ojciec: monsieur Garamond) itp. Porównać to można z nomenklaturą naukową obowiązującą w botanice: do kluczy roślinnych przywiązane zostają wieczyście nazwiska odkrywców poszczególnych roślin. Dość, że pojęcia takie przyjęły się dla międzynarodowego systemu nazw w całym kulturalnym świecie.

Czy istnieje wobec tego potrzeba przekształcania przyrodnika, profesora dra Schwarza, w polskich podręcznikach botaniki w profesora Czarnego? Albo zniekształcania nazwiska jakiegoś autora w równie dowolny sposób na dziele produkowanym w jakimkolwiek zakładzie graficznym i przedsiębiorstwie wydawniczym? Byłaby to mocna przesada w metodach popularyzacji!

Oczywiste *qui pro quo*. Może by ono jednak z przejściem do humorystyki wyraziło choć trochę należnego szacunku dla twórców-drukarzy i zarazem odrobinkę wzbogaciło myśl o szacownej sztuce typograficznej?

Antoni Trepiński

Do Redakcji „Twórczości"!

W nr. 8 „*Twórczości*" z br. pojawiła się recenzja *Rocznika Humanistycznego* wydanego przez Tow. Nauk. KUL-u w setną rocznicę Mickiewiczowską (Lublin 1956). W recenzji tej omówiona została również i moja praca pt. *Tadeusz z ręką na temblaku*. Zasadniczą tezę mojej rozprawy recenzent streścił w sposób następujący:

„Konrad Górski, zastanawiając się... nad licznymi niekonsekwencjami w motywacji fabularnej utworów Mickiewicza — nawiązuje do teorii Szweykowskiego, według której poeta stosował »technikę świadomych niekonsekwencji« w *Panu Tadeuszu* dla efektów humorystycznych. Górski przyjmuje tę teorię z poprawką — że nie dla efektów humorystycznych."

Muszę stwierdzić, że tego rodzaju zreferowanie cudzych wywodów wcale nie oddaje ich intencji, wobec czego — przywiązując dużą wagę do poruszonych w mojej pracy problemów — uważam za konieczne podanie do wiadomości czytelnikom owej recenzji rzeczywistej tezy, którą starałem się udowodnić.

Istnienie licznych niekonsekwencji w szczegółach fabularnych *Pana Tadeusza* zostało już dawno zauważone. Niektórzy komentatorzy starali się je wytłumaczyć zmianą planu dzieła w miarę jego powstawania. Zygmunt Szweykowski natomiast wysunął twierdzenie, że *Pan Tadeusz* jest w zamiarze autora poematem humorystycznym, a liczne niekonsekwencje fabularne służą właśnie do wywołania efektu humorystycznego. Otóż analiza szczegółów fabularnych w utworach, gdzie nie może być mowy o zamiarze wywołania efektu humorystycznego, jak *Dziady* wileńsko-kowieńskie i *Konrad Wallenrod*, przekonywa, że to, co Szweykowski nazwał „techniką świadomych niekonsekwencji" (mniejsza o trafność czy nietrafność tego terminu), występuje nie tylko w *Panu Tadeuszu*, lecz także w wymienionych tu innych utworach. Stąd wniosek, że mamy do czynienia w tym wypadku ze specjalną metodą traktowania szczegółów fabularnych, zupełnie odmienną niż metoda, jaka zacznie obowiązywać w powieści europejskiej epoki realizmu w drugiej połowie XIX wieku. Chodzi mianowicie o wyraźną różnicę w traktowaniu szczegółów fabularnych, zależnie od ich znaczenia dla podstawowej problematyki dzieła. O konsekwentne uzgodnienie ze sobą szczegółów fabularnych, które mają charakter akcesoryjny, nieistotny dla zasadniczego problemu dzieła, poeta nie dba. Wcale to nie znaczy, że świadomie chce gromadzić niekonsekwencje, tylko po prostu nie interesuje się drobiazgami, które grają rolę literackich konwencji.

Ta metoda narracji nie jest tylko właściwością Mickiewicza, lecz da się wyprowadzić z poprzedzającej tradycji literackiej, przede wszystkim z powieści europejskiej XVIII wieku. Szczegółowe udowodnienie tego winno by się stać tematem specjalnej pracy.

Recenzent *Rocznika Humanistycznego* zakwestionował również interpretację niektórych tekstów Mickiewicza w mojej pracy i przeciwstawił im interpretację własną. Nie będę podejmować na ten temat polemiki, gdyż to zmusiłoby mnie do przeprowadzenia długiej i dro-

biazgowej analizy, która może zainteresować tylko małe grono czytelników. Kto by się tym interesował bliżej, ma do rozporządzenia zarówno moją rozprawę, jak i recenzję w *„Twórczości”*, a wreszcie — *last not least* — własne rozeznanie rzeczy, do którego nie mam powodu nie żywić ufności.

Konrad Górski

*

SPROSTOWANIE

Do mojej recenzji o książce Henryka Voglera *Ocalony z otchłani (Opowiadania konsekwentne*, „Twórczość” Nr 9) wkradły się istotne błędy korektorskie, zniekształcające sens odpowiednich fragmentów. Uprzejmie proszę o poprawienie tych błędów. Oto one: na str. 133, szpalta I, wiersz 7 od góry zamiast „uproszczeń intelektualnych” powinno być u r o s z c z e ń intelektualnych; na tejże szpalcie, wiersz 29 od góry zamiast „fotografia” — winno być f a k t o g r a f i a.

Michał Głowiński

K s i ą ż k i n a d e s ł a n e

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

K o c h a n o w s k i J a n — *Poezje*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 130, 6 nl.

L a m J a n — *DZIEŁA LITERACKIE*. Wydanie w czterech tomach. Pod redakcją Stanisława Frybesa. Tom IV. *Drobne utwory*. Tekst opracowała Lucyna Michalska. Komentarze Stanisława Frybesa. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 578, 4 nl.

Ł o z i ń s k i W ł a d y s ł a w — *Oko Proroka czyli Hanusz Bystry i jego przygody*. Okładkę projektował Jerzy Napieracz. Posłowie napisał Stanisław Frybes. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 325, 3 nl.

M i c k i e w i c z A d a m — *UTWORY WYBRANE*. Tom I. *Wiersze*. Tom II *Powieści poetyckie*. Tom. III. *Dziady*. Tekst i objaśnienia w oparciu o wydanie „Dzieł", „Czytelnik", 1955. Warszawa. „Czytelnik", 1957; tom I str. 304; tom II str. 151, 1 nl; tom III str. 359, 1 nl.

N a ł k o w s k a Z o f i a — *Widzenie bliskie i dalekie*. Obwoluta, tłoczenia i karta tytułowa: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 516, 4 nl.

P r u s B o l e s ł a w — *Pałac i rudera*. Ilustrowała Barbara Kusak-Pawlikowska. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 211, 5 nl.

W a s y l e w s k i S t a n i s ł a w — *Klasztor i kobieta*. Studium z dziejów kultury polskiej w średniowieczu. 9 drzeworytów — 8 inicjałów Władysława Skoczylasa. Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 161, 3 nl.

W ę ż y k W ł a d y s ł a w — *Podróże po starożytnym świecie*. Opracował Leszek Kukulski. Ilustracje, obwoluta i karta tytułowa: Adam Perzyk. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 257, 3 nl.

Klasycy literatury obcej

B a l z a c H o n o r i u s z — *Fizjologia małżeństwa*. Przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński-Boy. Oprawę i kartę tytułową projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 347, 5 nl.

B r a n t ô m e — *Żywoty pań swowolnych*. Przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy). Okładkę i kartę tytułową projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 657, 3 nl.

C e r v a n t e s S a a v e d r a M i g u e l, de — *Przemyślny szlachcic Don Kichote z Manczy*. Przełożyli: Anna Ludwika Czerny i Zygmunt Czerny. Poezje w przekładzie Anny Ludwiki Czerny. Posłowiem i przypisami opatrzył Zygmunt Czerny. Okładkę projektowała Ewa Frysztak Lubelska. (Biblioteka Arcydzieł). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; tom I str. 634, 2 nl; tom II str. 664, 4 nl.

C z e c h o w A n t o n i — *DZIEŁA*. W jedenastu tomach pod redakcją i ze wstępem Natalii Modzelewskiej. Tom IV. *Opowiadania. 1886*. Tłumaczyli: Irena Bajkowska, Maria Dąbrowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Zofia Kaczorowska, Maria Mongirdowa, Jerzy Pomianowski, Jerzy Wyszomirski. Obwoluta i tłoczenia: Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 492, 4 nl.

Dekabryści. Przełożyła Stanisława Borska. Opracował i wstępem opatrzył Henryk Batowski. (Biblioteka Narodowa. Seria II. Nr 106). Wrocław, Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. CXVIII, 376, 2 nl.

D i c k e n s K a r o l — *Przygody Oliwera Twista*. Tłumaczyła Agnieszka Glinczanka. Przedmowa: Stanisław Helsztyński. Ilustracje: George Cruikshank. Obwoluta, tłoczenia i karta tytułowa: Andrzej Heidrich. Warszawa „Czytelnik", 1957; str. 514, 2 nl.

G a l s w o r t h y J o h n — *Na giełdzie Forsyte'ów*. Przełożył Tadeusz Jakubo-

wicz. Przekład przejrzany i poprawiony. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 218, 2 nl.

Goethe Johann Wolfgang — *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda.* Tom I i II. Przełożył Aleksander Guttry. Okładkę projektował Marek Rudnicki Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; tom I str. 519, 1 nl; tom II str. 399, 1 nl.

Gogol Mikołaj — *PISMA WYBRANE* W czterech tomach pod redakcją i ze wstępem Ziemowita Fedeckiego. Tom IV. *Martwe dusze.* Tłumaczył Władysław Broniewski. Opracowanie graficzne: Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 317, 3 nl.

Goldoni Carlo — *KOMEDIE. Sługa dwóch panów. Dziedzic. Mirandolina. Gruby. Awantura w Chioggi. Wachlarz.* Wstęp Mieczysława Brahmera. Wybór opracował, posłowiem i przypisami opatrzył Jerzy Jędrzejewicz. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 699, 1 nl.

Gorki Maksym — *PISMA.* Tom 12 i 13. *Życie Klima Samgina. (Czterdzieści lat).* Część II i III. Tłumaczył Artur Sandauer. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; tom 12 str. 668, 4 nl; tom 13 str. 397, 3 nl.

— *PISMA.* Tom 14. *Życie Klima Samgina. (Czterdzieści lat).* Część IV. Tłumaczył Kazimierz Truchanowski. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 591, 5 nl.

Homer — *Odyseja.* Przekład z greckiego Józefa Wittlina. Wydanie trzecie, zmienione. Londyn, „Veritas", 1957; str. 437, 1 nl.

Hugo Wiktor — *Rok 93.* Przełożyła Maria Kornilowicz. Posłowie i przypisy Zbigniewa Bieńkowskiego. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 478, 2 nl.

Klaus Mann — *Mefisto.* Przełożyła Jadwiga Dmochowska. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 411, 1 nl.

Kleist Henryk — *Rozbity dzban.* Przełożył Józef Mirski. Opracował Mieczysław Urbanowicz. (Biblioteka Narodowa. Seria II, Nr 109). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. LXXVII, 1 nl, 178, 2 nl.

London Jack — *DZIEŁA WYBRANE.* Pod redakcją Kazimierza Piotrowskiego. Tom V. *Martin Eden.* Przełożył Zygmunt Glinka. Tom VII. *Wilk morski.* Przełożył Jerzy Bogdan Rychliński. Teksty poetyckie przełożył Włodzimierz Lewik. Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Iskry", 1957; tom V str. 475, 1 nl; tom VII str. 325, 1 nl.

Mann Henryk — *Młodość króla Henryka IV.* Tłumaczyli: Aleksander Wat i Maria Wisłowska. Tłoczenia, kontrtytuł i kartę tytułową projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie II; str. 645, 3 nl.

Montaigne Michel, de — *Próby.* Tom I/III. Przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy). Cytaty łacińskie i greckie przełożyli: Tadeusz Sinko i Edmund Cięglewicz. Przypisy Leona Bielasa. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; tom I str. 486, 2 nl; tom II str. 607, 1 nl; tom III str. 453, 3 nl.

Murger Henryk — *Sceny z życia cyganerii.* Tłumaczył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy). Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie nowe; str. 349, 3 nl.

Polibiusz — *Dzieje.* Tom I. Przełożył, opracował i wstępem opatrzył Seweryn Hammer. (Biblioteka przekładów z literatury antycznej. 3). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. XXXVI, 418, 2 nl.

Sałtykow-Szczedrin Michał — *Poszechońskie dawne dzieje.* Przełożył Andrzej Sławar. Okładkę projektował Jan Zygmanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 677, 3 nl.

Swift Jonatan — *Podróże Gulliwera.* Przekład Anonima z r. 1784 z oryginałem porównał i uwspółcześnił Jan Kott. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. (Biblioteka Arcydzieł). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie II; str. 347, 5 nl.

Thackeray William M. — *Historia Henryka Esmonda. Putkownika w służbie Najjaśniejszej Królowej Anny przez niego samego spisana.* Przełożył Bronisław Zieliński. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1957, wydanie I; str. 500, 4 nl.

Wilde Oskar — *Portret Doriana Graya.* Tłumaczyła Maria Feldmanowa. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 278, 2 nl.

Poezja

Apollinaire Guillaume — *Poezje wybrane.* Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I: str. 138, 2 nl.

Frasik Józef Andrzej — *Śpiewny czas.* Okładkę projektował Antoni Porębski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 61, 3 nl.

Herbert Zbigniew — *Hermes, pies i gwiazda.* Okładkę i kartę tytułową projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1957 wydanie I; str. 174, 6 nl.

Lechoń Jan — *Poezje*. Wyboru dokonał i życiorysem poety poprzedził Marian Toporowski. Oprawę i obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Zamieszczone zdjęcie: St. Brzozowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 202, 2 nl.

Miciński Tadeusz — *W mroku gwiazd i inne poezje*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył Jan Józef Lipski. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 133, 3 nl.

Morstin Ludwik Hieronim — *Rycerze antychrysta*. Okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 102, 2 nl.

Śpiewak Jan — *Karuzela*. Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 77, 3 nl.

Szymborska Wisława — *Wołanie do Yeti*. Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 51, 5 nl.

Proza

Andrzejewski Jerzy — *Ciemności kryją ziemię*. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 173, 3 nl.

Beauvoir Simone, de — *Mandaryni*. Przełożyły: Aleksandra Frybesowa i Ewa Krasnowolska. Tom I/II. Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; tom I str. 547, 1 nl; tom II str. 506, 2 nl.

Brdečka Jiří — *Joe strzela pierwszy*. Przełożyła C. Dmochowska. Ilustrował i okładkę projektował Mirosław Pokora. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 256, 4 nl.

Broszkiewicz Jerzy — Oczekiwanie. Okładkę projektował Antoni Pucek. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie II; str. 317, 3 nl.

Cabral Aleksander — *Gorąca ziemia*. Tłumaczyła Helena Czajka. Okładkę projektował Jan Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 194, 4 nl.

Chesterton Gilbert K. — *Napoleon z Notting Hill*. Przełożyła Janina Łaszczowa. Okładkę projektowała Danuta Niemirska. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 224, 4 nl.

Christie Agata — *Pięć małych świnek*. Tłumaczyła Izabella Kulczycka. Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 206, 2 nl.

Cronin A. J. — *Trzy miłości*. Tłumaczyła Maria Kreczowska-Feldmanowa. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Wydanie II; str. 480, 4 nl.

Dygat Stanisław — *Słotne wieczory*. Opowiadania najkrótsze. Rysunki Henryka Tomaszewskiego. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 131, 1 nl.

Feuchtwanger Lion — *Rodzeństwo Oppermann*. Tłumaczyła Maria Wisłowska. Oprawę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 372, 2 nl.

Fiedin Konstanty — *Porwanie Europy*. Powieść. Przełożył z rosyjskiego Bolesław Wścieklica. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 613, 3 nl.

Frank Leonhard — *Banda zbójecka*. Przełożyła Wanda Jedlicka. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 285, 3 nl.

Gascar Pierre — *Ziarno*. Przełożyła Anna Ludwika Czerny. Okładkę i obwolutę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 153, 3 nl.

Greffe Noëlle — *Zakochanę z Marsylii*. Przełożyła Ludwika Duninowska. Okładkę projektował Jerzy Cherka. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 341, 3 nl.

Hardy Tomasz — *Z dala od zgiełku...* Tłumaczyła Róża Czekańska-Heymanowa. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 477, 3 nl.

Hemingway Ernest — *Pożegnanie z bronią*. Przełożył Bronisław Zieliński. Okładkę i obwolutę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 348, 4 nl.

Huxley Aldous — *Kontrapunkt*. Przełożyła Maria Godlewska. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 615, 5 nl.

Joyce James — *Portret artysty z czasów młodości*. Przełożył Zygmunt Allan. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1957; str. 306, 6 nl.

Kabatc Eugeniusz — *Pijany anioł*. Ilustrował i okładkę projektował Jan Karczewski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 207, 5 nl.

Kafka Franz — *Wyrok*. Przełożył Juliusz Kydryński. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 198, 2 nl.

Kamiński Ireneusz Gwidon — *Czerwony Sokół*. Ilustrował i okładkę projektował Tadeusz Bogdański. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 288, 4 nl.

Kellermann Bernhard — *Ingeborga*. Przełożyła Bronisława Neufeldówna. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 231, 1 nl.

Kijowski Andrzej — *Pięć opowiadań*. Ilustrował i okładkę projektował Bohdan Buteńko. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 187, 5 nl.

Kotowska Monika — *Bóg dla mnie stworzył świat*. Opowiadania współczesne. Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 203, 5 nl.

Kuncewiczowa Maria — *Zmowa nieobecnych*. Powieść. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie II; str. 541, 3 nl.

Martin du Gard Roger — *RODZINA THIBAULT*. Słowo wstępne: Albert Camus. Tłumaczyła Kalina Wojciechowska. Tom I. *Szary zeszyt. Pokuta*. Tłumaczyła Halina Gądkowa. Tom II. *Piękny czas. Dzień przyjęć doktora Thibault*. Tłumaczył Paweł Hulka-Laskowski. Tom III. *Sorellina. Śmierć ojca*. Tłumaczył Paweł Hulka-Laskowski. Tom IV. *Lato 1914.** Tom V. *Lato 1914* **. Tom VI. *Lato 1914* ***. Tłumaczył Ksawery Pruszyński. Tom VII. *Epilog*. Tłumaczyła Ewa Fiszer. Obwolutę i strony tytułowe projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie II; tom I str. 337, 3 nl; tom II str. 448, 4 nl; tom III str. 359, 5 nl; tom IV str. 300, 4 nl; tom V str. 377, 3 nl; tom VI str. 331, 3 nl; tom VII str. 354, 2 nl.

Meissner Janusz — *Sześciu z „Daru Pomorza"*. Okładkę projektował Marian Stachurski. Ilustrował Józef Olejarka. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 317, 3 nl.

Mrożek Sławomir — *Słoń*. Okładka, strona tytułowa, ilustracje, montaż i wybór rycin Daniela Mroza. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 200, 8 nl.

Osiemnaście współczesnych opowiadań amerykańskich. Wybór i opracowanie Jerzego Ostrowskiego. Okładkę i kartę tytułową projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 413, 3 nl.

Paustowski Konstanty — *Złota róża*. Uwagi o pracy pisarza. Przełożył Julian Wołoszynowski. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 260, 4 nl.

Piepka Jan — *Hanesk*. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 371, 5 nl.

Pierzchała Jan — *Rozstanie i Powrót*. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 397, 3 nl.

Proust Marcel — *W POSZUKIWANIU STRACONEGO CZASU. II. W cieniu zakwitających dziewcząt*. Przełożył Tadeusz Żeleński (Boy). Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 603, 5 nl.

Pytlakowski Jerzy — *Życie przed śmiercią*. Powieść. Okładkę projektował Antoni Pucek. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie II; str. 214, 2 nl.

Rabska Zuzanna — *Godzina prawdy*. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Ostrzeszewicz. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 166, 2 nl.

Serisawa Kojiro — *Koniec Samuraja*. Przełożyła z francuskiego Daniela Kolendo. Okładkę projektował Krzysztof Dębowski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 274, 2 nl.

Skierski Zenon — *U przystani*. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Ostrzeszewicz. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie II; str. 250, 2 nl.

Smolarski Mieczysław — *Warneńczyk*. Powieść historyczna. Okładkę projektował Marian Stachurski. Ilustrowała Alina Kruk. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 323, 1 nl.

Syga Teofil — *Woda z Niemna*. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 238, 2 nl.

0384003

Cena 15 zł

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Jarosław Iwaszkiewicz — Wzlot · James Joyce — Przekłady · Jerzy Lisowski — Henry Miller · Henry Miller — Via Douvres-Newhaven · Bertrand Russell — Wspomnienie o Conradzie · Dylan Thomas — Wiersze